Coperta: Done Stan Redactor: Diana Alexandru
Gaston Bachelard
Volum apărut cu sprijinul Ministerului Afacerilor Externe din Franţa.

AERUL ŞI VISELE
Eseu despre imaginaţia mişcării
Traducere de Irina Mavrodin în loc de prefaţă:
dubla legitimitate de Jean Starobiński
Traducere de Angela Martin
„795541V
Gaston Bachelard
L'Air el Ies Songes
Essai sur Vimagination du mouvement

În loc de prefaţă: DUBLA LEGITIMITATE
I.S.B.N. 973 – 34 – 0389-X

Dacă orice cunoaştere se naşte dintr-o ruptură de convingerile pe care le avea spiritul captiv, momentul hotărâtor trasează o linie de demarcaţie, separând vechiul de nou, reducţiile facile de efortul disciplinat, valorizările necontrolate de activitatea raţională exigentă. În toate lucrările sale de filosofie ştiinţifică, Bachelard insistă asupra unei tonalităţi afective ce nu se desparte de cunoaşterea dobândită: aceasta din urmă nu are valoare numai ca putere câştigată; orice înţelegere mai bună, orice ecuaţie care stăpâneşte sau suscită un fenomen obiectiv poartă marca unei intensităţi fericite. Asceza reuşită nu e niciodată lipsită de plăcere. Pe linia de separaţie unde se formează o structură de gândire mai inclusivă sau mai adecvată, un spor de energie s-a manifestat ca bucurie: o fericire intelectuală contrasemnează, fără a garanta, totuşi, pentru totdeauna, ţâşnirea inventivă. Pentru filosof, care reface înaintările decisive ale activităţii ştiinţifice, această componentă a plăcerii este poate chiar mai evidentă decât pentru omul de ştiinţă, absorbit de obiectul său şi prea puţin preocupat să confrunte îndelung ceea ce elaborează cu ceea ce lasă în urmă. Filosoful, el, are răgazul de a-şi purta privirea peste ceea ce savantul lasă în urma sa, peste erorile renegate şi peste obstacolele

depăşite: descriind rupturile fecunde (... schimbările de paradigmă", după o formulă mai recentă) de la care pornind omul de ştiinţă se angajează într-un alt viitor. filosoful nu se privează de a urca dincolo de separaţia epistemologică: el păstrează amintirea trecutului refuzat, fie şi numai pentru a da deplină dreptate actului de refuz, precum şi pentru a evidenţia pasul făcut în toată amploarea lui.

II

Aerul şi visele

Această atenţie acordată convingerilor pe care le reneagă o argumentare sporită se prevalează degeaba de motive catarctice, se însoţeşte degeaba cu o declarată ostilitate faţă de eroare – filosoful nu e mai puţin înclinat să considere cu un interes aproape egal cele două maluri tăiate de linia separatoare, în proiectul şi în practica lui Bachelard, a stabili modelul dinamic al progreselor cunoaşterii abstracte implică luarea în considerare a tot ceea ce sacrifică argumentarea pentru a se constitui plenar ca argumentare. *La formation de l'esprit scientifique* (*Formarea spiritului ştiinţific*) articulează pe o *poetică* a erorii (pe care Bachelard o numeşte *psihologie* sau *psihanaliză*) toată logica şi dinamica purificării cunoaşterii.

O poetică a erorii, nu o istorie. Căci Bachelard s-a interesat mai puţin de biografia seculară a convingerilor eronate. – şi încă mai puţin de ceea ce istoria ideilor ştiinţifice ar putea avea de spus despre rectificările şi aproximările succesive – decât de natura puterii lor de atracţie, de cauzele prestigiului lor. de structura psihică căreia îi aparţin. Obstacolele epistemologice nu au o devenire istorică: ele reţin şi întârzie devenirea gândirii raţionale şi, în această calitate, beneficiază de o totală atemporalitate. Pentru a ilustra gândirea preştiinţifică, Bachelard citează cu predilecţie exemple din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea: ele ne ajută, printr-un efect de contiguitate, să pătrundem mai bine contrastul ce-l fac cu ele limbajul nou al discursului ştiinţific disciplinat (care, în pofida sau din cauza succeselor mecanicii clasice, n-a avut imediat câştig de cauză în ştiinţele naturii). Istoria, înainte inexistentă, se decide în momentul rupturii. Istoria intervine în scurta „criză" în care un limbaj matematizat înlocuieşte o fabulă metaforică. Dar gândirea preştiinţifică supravieţuieşte, într-o mare măsură, bătăliei pe care a pierdut-o: ea este un mod de exprimare permanent al spiritului; ea nu

este „perimată” decât în ochii ştiinţei constituite, care de-acum „face autoritate”. Discursul preştiinţific persevereazâ în conştiinţele needucate. Orice convingere imediată e despre aceasta o dovadă, iar o pedagogie *actuală* găseşte ocazia de a se strădui să învingă o rezistenţă şi o seducţie mereu renăscânde. Este ceea ce la *formation de*

Dubla legitimitate

III

l'esprit sdentifâque şi *La Psychanalyse du feu* (*Psihanaliza focului*) afirmă cu stăruinţă:

„Condiţiile vechi ale reveriei nu sunt eliminate de formaţia ştiinţifică contemporană. Savantul însuşi, când îşi părăseşte meseria, se întoarce la valorizările primitive. Ar fi, deci, în zadar să descriem în linia unei istorii o gândire ce contrazice necontenit învăţămintele istoriei ştiinţifice (...) Reveria reia fără încetare temele primitive, lucrează fără încetare ca un suflet primitiv, în ciuda succeselor gândirii elaborate, împotriva instrucţiei înseşi a experienţelor ştiinţifice (...) în istorie, există un document permanent, urmă a unei rezistenţe la evoluţia psihologică pe care o urmăm: bătrânul în copil” 1.

Atât de mare este interesul lui Bachelard pentru prezent, pentru actualitate, încât îi este greu să realizeze injoncţiunea pe care a formulat-o chiar el: „Trecutul intelectual, trecutul afectiv *trebuie cunoscut* ca atare, ca un *trecut*”— Da, ar trebui, dar el scapă privirii cunoaşterii, pentru a se întoarce ca prezent în prezentul conştiinţei visătoare.

Cunoaşterea obiectivă (şi subiectul ştiinţei); visarea (şi *cogito-ul* visătorului). Ele sunt două. Ce relaţie să stabilim între filosofia progresului ştiinţific şi descrierea vieţii imaginaţiei? Există, de la una la cealaltă, legături teoretice? Trebuie văzută, în *L'Eau et les rêves* (*Apa şi visele*), mărturisirea unei „convertiri” relativ târzii la poezie şi la activităţile meditative? Bachelard însuşi a răspuns la aceste întrebări într-o importantă pagină din *Materialisme rationnel* (*Materialism raţional*, PUF, 1953):

„Problemele materialismului se vor pune cu atât mai clar, cu cât vom realiza mai direct o totală separaţie între viaţa raţională şi viaţa onirică, acceptând o viaţă dublă, cea a omului nocturn şi a omului dium, bază dublă a unei antropologii complete.

O dată efectuată diviziunea în imaginaţie şi raţiune, putem vedea mai clar stabilindu-se în psihismul uman problema unei duble

situări. Se pune, de fapt, o problemă de situare dublă când vrem să abordăm, pe baza unor exemple numeroase şi

1 *La Psychanalyse du feu*, p. 14. Gallimard 1938.

2 *La Formation de l'esprit scientifique*, p. 251. Vrin. 1938.

IV

Aerul şi visele exacte, raporturile dintre categoria imaginilor şi categoria ideilor.

În acest punct de virare a inconştientului şi a conştientului, cercetările lui C.G. Jung ne îngăduie să stabilim dubla perspectivă a unei difenomenologii, a unei fenomenologii care revelă, pe de o parte, actul de conştiinţă, ascetismul conştiinţei care îşi va găsi satisfacţia în disciplinele ştiinţifice – şi o fenomenologie care recunoaşte, pe de altă parte, surda persistenţă a inconştientului, activitatea niciodată satisfăcută a visărilor inconştiente. (...) Oricât de bine angajaţi am fi pe căile intelectualismului, nu trebuie să pierdem niciodată din vedere un fundal al psihismului unde germinează imaginile" 1.

Or, adevărată este şi reciproca pentru amatorul de imagini şi de reverii: oricât ar fi de angajat pe căile imaginarului, el ştie că *altundeva* (puţin importă dacă într-un fundal sau într-un *ieşind*) raţiunea ştiinţifică nu conteneşte să vrea „să cunoască mai mult şi mai bine" 2. Mitul psihologic *animus-anima*, propus de Jung, a avut de ce să-i convină lui Bachelard: asceza raţională nu antrenează evicţiunea imaginarului decât pentru omul diurn, care gândeşte „ca *animus*": imaginarul nu constituie o lume plină şi suficientă decât pentru omul nocturn, care visează „ca *anima*". Vorbind despre „o totală separaţie", de „dublă situare", Bachelard ne invită să acceptăm existenţa simultană (sau alternanţa ritmată în felul zilelor şi al nopţilor) a unei raţiuni ce nu încetează să se purifice şi a unei imaginaţii ce revendică fericiri dintre cele mai mari. Această sciziune constitutivă, acest dublu exclusivism au drept efect relativizarea postulatelor raţiunii şi a decretelor imaginaţiei. Nimeni nu-i va cere lui Bachelard o condamnare fără apel a „gândirii primitive"; nu trebuie, în plus, să aşteptăm de la el argumente pentru antiştiinţă. Omul „diurn" n-a încetat niciodată. În el, să-şi spună cuvântul. chiar dacă momentele de fericire ale imaginaţiei i-au reclamat atenţia în mod tot mai insistent. Cele două *Poétiques* (*Poetici*)" dau

1 *Le Materialisme rationnel*, p. 48 – 49, PUF. 1953.

— *L'Activite raţionaliste de la physique conteniporaine*,

(*Activitatea raţionaliştii a fizicii contemporane*), p. 223, PUF. 1951. *Poetique de l'espace* şi *Poétique de la reverie*.

Dubla legitimitate

V

replica la *Materialisme rationnel*, care (împreună cu *L'Activite raţionaliste*) constituiau continuarea la lucrările despre elemente, ce marcau o divizare, apoi o ruptură în raport cu seria primelor lucrări de filosofie ştiinţifică. În *La Flamme d'une chandelle* (*Flacăra unei luminări*), cea de pe urmă imagine pe care Bachelard o dă asupră-şi este, desigur, aceea a unui „visător la lumânare", dar un visător care, la lumina ce-l luminează, aspiră să reia studiul riguros, lectura unei „cărţi dificile": iată-l, chiar în momentul în care devine poet, cuprins de „nostalgia gândurilor foarte sever ordonate", aspirând la acea „reconstrucţie a spiritului" pe care a indicat-o ca fiind actul însuşi al raţiunii cuceritoare. „Dubla situare", cum o numeşte Bachelard, nu-i produce nicio neplăcere. Nimic nu pare să-i fi fost mai străin decât căutarea unui principiu unificator. Diviziunea psihologică în „regat al ideilor" şi „regat al imaginilor" separă două regiuni al căror mod de activitate nu trebuie confundat; dintr-un domeniu într-altul, intruziunile nu pot fi decât nefaste. Tulburată de imaginar, întreprinderea cunoaşterii o ia pe un drum greşit; supravegheată de raţiune, reveria secătuieşte. Contrar altora, Bachelard n-a atribuit niciodată unei Imaginaţii ipostaziate forţa de a da naştere, laolaltă, limbajului poeţilor şi construcţiilor gândirii ştiinţifice. O asemenea ipoteză, cu siguranţă, ar fi redus dualitatea constatată în tipurile de activitate ale psihismului uman. Ea ar fi permis articularea unui monism psihologic pe un monism cosmologic sau metafizic. Dar Bachelard nu crede în această ipoteză: el o va atribui gândirii „nocturne" şi visurilor ei pasionale. Suspendarea dualităţii principiilor nu este decât o lovitură de forţă, nelegitimă, din partea unuia dintre aceste principii: a reduce la acelaşi numitor – imaginaţia – limba visurilor şi pe cea a ideilor este un şiretlic în plus al limbii visurilor.

O altă formă de unificare ar fi fost apelul nu la un dat psihologic comun *ex parte rei*, ci la o metodă reflexivă unică, la una şi aceeaşi metodă fenomenologică. v *parte intellectus*, pentru a descrie în chip omogen activitatea visătoare şi activitatea ştiinţifică. Fără îndoială că, în *La Poétique de l'espace* (*Poetica spaţiului*), Bachelard recuză o psihanaliză a imagi – VI

*Aerul şi visele*nilor tocmai pentru a propune, în chip preferenţial, o fenomenologie: dar Bachelard nu va merge până la realizarea integrală şi riguroasă a unui program fenomenologic. Proiectul fenomenologic care preia ştafeta unui proiect psihologic precedent nu are decât o funcţie polemică. Nicio fenomenologie nu scapă necesităţii conceptualizării. Or, aceasta este situaţia fiinţei „diurne", care nu se acomodează cu împărţirea puterii. Unificarea prin fenomenologie – în numele unei activităţi filosofice care ar transcende totodată reveria şi ştiinţa – ar fi un şiretlic al „limbii ideilor". Vorbind despre „difenomenologie", Bachelard scindează fenomenologia şi îi retrage dreptul de a fi un sistem unificat de descriere. Într-o pagină din *La Poétique de la reverie* (*Poetica reveriei*), într-o frumoasă limbă a ideilor, Bachelard recuză foarte categoric orice *logos* supraadăugat ori aplicat activităţii directe a imaginii:

„În gândirea ştiinţifică, conceptul funcţionează cu atât mai bine, cu cât este dezlipit de orice imagine de fundal. În plin exerciţiu, conceptul ştiinţific e debarasat de toată lentoarea evoluţiei sale genetice, evoluţie care creşte încă de pe atunci din simpla psihologie.

(...) în schimb, nici măcar eu, afirmându-mi dragostea fidelă pentru imagini, nu le voi studia cu o mare întăritură de concepte (...). Imaginea nu poate fi studiată decât prin imagine, visând imaginile astfel încât ele să se asambleze în reverie. E un non-sens să pretinzi să studiezi obiectiv imaginaţia, fiindcă nu dobândeşti imaginea pe care o admiri atât de mult. Comparând o imagine cu alta, rişti, deja. să pierzi participarea la individualitatea ei.

Astfel, imagini şi concepte se formează la cei doi poli ai activităţii psihice, care sunt imaginaţia şi raţiunea. Funcţionează între ele o polaritate de excludere (...). Trebuie să iubeşti forţele psihice a doua iubiri diferite dacă iubeşti conceptele şi imaginile, polii masculin şi feminin ai lui Psyche. Eu am înţeles prea târziu.

Am ajuns prea târziu la conştiinţa deplină a lucrului alternativ cu imaginile şi cu conceptele, două moduri ale conştiin-*Dubla legitimitate*

VII

tei, unul ţinând de lumina zilei şi altul care acceptă latura nocturnă a sufletului1 (...)".

Bachelard pledează pentru legitimitatea unui *bilingvism* radical, pentru recurgerea la două limbi cu atât mai exclusive una faţă de alta

cu cât sunt constituite fiecare nu numai printr-un sistem de semnificanţi specific, dar şi vizând o altă ordine de semnificaţi, după un alt mod de semnificare. Cuvântul poetic invită la participare, el este o capcană de visuri (poetul este „un visător de cuvinte"); semnul ştiinţific se lasă traversat de gândire. Rămâne de găsit, în pagina pe care tocmai am citat-o, un om care să vorbească *simultan* despre imagini şi despre concepte şi care, pentru a decreta o „polaritate de excludere", se vede silit să ţină sub privirea lui, şi în interiorul unui singur discurs, obiectele dublei sale iubiri. Rămâne ca, spunând „eu am înţeles prea târziu", Bachelard să reintroducă o dimensiune de istorie, de ordin personal – ceea ce autorizează, în chiar problema bilingvismului, încercarea unei apropieri de aspectul temporal al problemei.

Cum am văzut, activitatea ştiinţifică aruncă sistemele eronate în trecut. Chimia modernă face din visările alchimice un lucru de domeniul trecutului. Iar această depăşire, ce stigmatizează ca „perimate" iluziile pe care ea le distruge hotărând să le uite, constituie o *stare mai bună* pentru raţiune. Dar lumea imaginilor alchimice poate fi resimţită la *timpul prezent* pornind de la o altă „poziţie" a omului. Ceea ce înseamnă să trăiască, simultan sau alternativ, două timpuri diferite; să participe la devenirea gândirii ştiinţifice, care nu încetează să se construiască ea însăşi construind obiecte mereu noi; să retrăiască, în proaspăta lor irupere, imaginile şi miturile care au fost, pe drumul ştiinţei, obstacole epistemologice, şi care, de acum înainte, pentru raţiunea instruită, sunt despuiate de orice autoritate. Un dublu prezent poate fi conceput. Este lecţia ce se poate desprinde dintr-o lectură atentă a *Dialecticii duratei* (*Dialectique de la durée*) şi a *Intuiţiei clipei* (*L'Intuition de l'instant*). Vom vedea cum doctrina timpului discontinuu, dezvoltată într-o polemică împotriva bergsonis

1 *La Poétique de la reverie*, p. 46 – 47. Cvadrige/ PUF, 1993.

*Aerul şi visele*mului, autorizează separarea, suprapunerea de timpuri hetero-gene. Vom constata modul în care Bachelard, pentru a apăra cauza unui pluralism liberator, denunţă constrângerile temporalităţii „orizontale" ce nu cunoaşte decât înlănţuirile consecutive ale cauzalităţii eficiente. Vom vedea afirmându-se, la un mod încă abstract, o doctrină care invită omul să-şi manifeste puterea de a reîncepe – putere ce se sprijină pe clipă, inter-punând, între clipe,

intervalul, ruptura. „Suprapunerile temporale” suscită „activitatea formală”, noţiune ce serveşte ca bază comună unei etici şi unei estetici… Pentru a înţelege stilul însuşi al dublei cercetări bachelardiene (sau al dublei sale iubiri), nu vom putea să nu ne întoarcem la lucrările de filosofie a timpului, care nu tratează anume nici despre ştiinţă, nici despre imaginaţia poetică, dar îmbină, în legitimitate, efortul raţional cu elanul imaginar. Dacă, dincolo de o diferenţiere între „facultăţi” pe care Bachelard voia să o păstreze ireductibilă, suntem în drept să căutăm un „fundament” comun, nu-l vom găsi în altă parte decât în dinamica clipei inaugurale, a ivirii dintâi, prin care fiinţa întreagă coincide, în cunoştinţă de cauză, în „deplină conştiinţă”, cu clipa de *acum* a afirmării sale, fie pentru a organiza ecuaţiile unei cunoaşteri noi, fie pentru a retrăi „în existenta dintâi”, aduse de pe alt ţărm, salvate de distrugere, imagini din copilărie, vise cosmologice. *Iniţialul* şi *reînnoitul* sunt încărcate de o bucurie identică, legate fiind de succesul unui efort (sau al unei relaxări victorioase), precum şi de o manieră reuşită de a locui clipa. Această clipă, totuşi, comportă un reziduu minimal de trecut – puţinul care trebuie pentru ca *iniţialul* şi *reînnoitul* să poată fi trăite şi simţite ca atare. La nivel formal, trăsătura comună stă în distanţa diferenţiatoare ce separă de antecedentele lor imediate o cunoaştere mai coerentă, o imagine mai intensă: tocmai fiindcă e încărcată de energie eliberatoare, clipa rămâne implicată într-un raport comparativ, fără de care nici sentimentul lui *mai mult*, nici euforia *eliberării* nu s-ar manifesta. În chiar izbucnirea-ei. clipa se profilează pe un timp slab pe care îl depăşeşte. Vorbeam, la început, de „linie separatoare”: aceasta voia deja să dea de înţeles că depăşirea cere sau creează un trecut: putem spune acum că acest trecut nu este o istorie: este

preclipa, starea sau intervalul cel mai scurt de care clipa are nevoie pentru a se detaşa, pentru a oferi fericirea unei creşteri. După cum am văzut, lumea reveriei şi a imaginilor, chiar dacă revendică, la urma urmei, o egală legitimitate de prezenţă, a început prin a fi partea pe care efortul raţional o sacrifică şi o aruncă în trecutul lui. Ar fi trebuit să le readucă la prezenţă, mulţumită altui elan, unui sacrificiu invers, adică unei alte puneri în trecut sau unei puneri între paranteze,

în privinţa, de această dată, a cunoaşterii ştiinţifice.

Să luăm aminte la statutul imaginii1. Folosesc în mod intenţionat singularul: imaginea. Clipa nu poate fi ocupată decât de o *singură imagine*, care o umple în întregime, conferindu-i întreaga expansiune de care este capabilă. După metoda sa de lectură lentă. Bachelard poate să se lase indus în reverie de o imagine unică, de un cuantum de imaginar. Pentru fiecare timp specific de raportare la un element (sau la spaţiu). Bachelard a adunat braţe întregi de imagini la care să mediteze, dar fiecare în singularitatea ei, în relativa ei discontinuitate, instaurează o experienţă absolută şi suficientă, ce-l poate *copleşi* momentan pe cel care acceptă să participe la ea. Poemul, care înglobează şi depăşeşte imaginea-unitate, este aproape superfluu: el nu este decât sipetul sau vehiculul; el e întotdeauna prea lung. Invenţia se cheamă că şi-a făcut din plin datoria de îndată ce a organizat cuvintele care pun „psihismul” (şi corpul) în raport de intimitate cu una din marile modalităţi elementare după care lumea se oferă perceperii noastre fericite. Imaginile dominante, emanate din viaţa nocturnă, sunt „extaze”, explozii sau germinări ale limbajului. Plenitudinea lor întotdeauna pozitivă face inutil orice discurs care ar organiza în mod ramificat elemente eterogene sau care ar recurge la alte enunţuri decât imaginea

Renunţ la a inventaria accepţiunile multiple pe care le vehiculează la Bachelard noţiunea de *imagine*: aceasta poate să aibă rând pe rând statutul unei reprezentări mentale non-verbale sau pe acela al unei transcripţii fidele a experienţei psihice în care funcţia îrealizanta a preluat comanda său. În fine. pe cel al imaginii-trop. În care iniţiativa este încredinţată limbajului. Sensul imaginii dă seama, la extremele lui. fie despre o psihologie a reprezentării, fie despre o retorică.

X

Aerul şi visele moleculară. Una singură dintre ele – de la o extremă micime la expansiunea cea mai vastă – este capabilă să constituie evenimentul poetic (iar dacă Bachelard nu s-ar fi mulţumit cu imagini *prelevate*, interesul său ar fi trebuit să se orienteze înspre *hai-ku*). O sintaxă, oricât de mlădioasă ar fi, este deja intruziunea lui *animus* şi a puterilor zilei, când ea trece de marginile imaginii şi se întinde la o pagină, la textul dezvoltat. Se înţelege, pornind de aici, de ce imaginarul raporturilor umane a reţinut atât de puţin atenţia lui

Bachelard: acesta nu se dezvoltă decât într-o *istorie*, prin legături afective înnodate neştiut pe firul timpului; şi apoi, în desfăşurarea intrigii sale, el mobilizează angoasa mai degrabă decât euforia; el comportă în mod obişnuit un element de negativitate, o cotă parte de eroare şi de resentiment, de care reveria cosmologică, întotdeauna inocentă, cu totul prezentă, cu totul la timpul prezent, are privilegiul de a fi scutită, chiar şi atunci când comportă un coeficient de ostilitate. Dramaturgia mitică, ficţiunea în care se înfruntă mai multe personaje aparţin, desigur, categoriei imaginarului, în aceeaşi calitate ca şi imaginaţia materială. Dar Bachelard nu aşteaptă nimic de aici. Plasând ştiinţa de partea „vieţii sociale", definind modul cel mai bun de a trăi împreună, vocaţia lui *noi* colectiv, ca un schimb intelectual în scopul construcţiei cunoaşterii raţionale, Bachelard menţine ferm această atribuire. Viaţa colectivă, raportarea la altcineva vor rămâne problema zilei, sarcina lui *animus*. Nici măcar umbra socialului nu va veni să se insinueze în situaţia nocturnă, în care visătorul este *singur* în tovărăşia îndestulătoare a lumii naturale (vuietul imaginat al mării venind prompt, noaptea, să acopere vuietul real al străzilor Parisului). Nu e loc, în cercetarea lui Bachelard. pentru un imaginar social – pentru utopie mai cu seamă, care visează pe marginea unui material uman graţie unui discurs hiperrational.

Cetăţii cu oameni care muncesc şi cu ştiinţa în continuă devenire, Bachelard nu-i opune o alta cetate, ci aerul, pământul. apele, focul. Dacă Bachelard se mulţumeşte cu raportul între un visător izolat şi „lumea" venindu-i în întâmpinare, dacă el nu simte nicio atracţie pentru experienţa afectivă intersubiectivă (în ciuda încărcăturii fantasmatice ce poate s-o coloreze), este pentru că visul conjugat la persoana întâi singular, visul

fără partener uman (acesta din urmă fiind înlocuit de o natură umanizată) este singur deplin compatibil cu valoarea de „animaţie novatoare" cu care trebuie investită clipa. Visătorul bachelardian se află într-un raport intim cu cuvinte, lucruri, locuri, nu cu persoane. El nu are drept limită decât lumea naturală. Este un subiect suveran, bogat în toate substanţele care îi lipsesc şi pe care are puterea să le facă prezente. „Viaţa activă, viaţa animată prin funcţia realului este o viaţă îmbucătăţită care se îmbucătăţeşte în afara noastră şi în noi. Ea

ne aruncă în exteriorul oricărui lucru. Astfel că noi suntem întotdeauna *afară*. Întotdeauna vis-à-vis de lucruri, vis-à-vis de lume, vis-à-vis de oameni în omenirea pestriţă (...). *Cogito*-ul visătorului (...) este facil, sincer, legat firesc de complementul său direct (...). Obiectul este, deci, tovarăşul de visare al visătorului". 1

E întotdeauna prea mult trecut, prea mult „vis-ă-vjs" în raporturile umane – ale căror stadii psihanaliza are ambiţia să le traseze; absenţa altora, precum şi instantaneitatea raportului între subiect şi lume ne ajută să înţelegem de ce a abandonat Bachelard psihanaliza: în condiţia „detemporalizată" în care plasează el reveria, nu e loc pentru a mai căuta – pentru a explica – antecedentele şi condiţiile necesare; iar dacă psihanaliza, revenind la atac, urma să insiste asupra caracterului „regresiv" al acestei detemporalizări, Bachelard avea să spună că regresiunea este un concept „sărac", inapt să întrunească singulara calitate a unei mari clipe de reverie. Prejudecata clipei (cu tot ce presupune în privinţa orizontului) face inutilă orice consideraţie evoluţionistă şi mai cu seamă orice mitologie a ontogenezei forţelor dorinţei de factură psihanalitică. Bachelard face apel la mişcările imediate ale identificării, refuzând dreptul de intervenţie unei analize ce atentează la energii care. În reverie, *majorează* obiectul şi-l antrenează într-o exaltare *augmentativă*.

Bachelard n-a încetat, aşadar, să celebreze gloria clipei novatoare, receptacul al imaginii nemaiîntâlnite. Iar clipa, după cum am văzut, nu e tributară unui trecut decât în măsura în

Lri poe tique de la reverie, p. 140. Cvadrige/ PUF. 1993.

XII

Aerul şi visele care orice elan verbal presupune o tăcere care-l precede, un punct care încheie fraza precedentă. Clipa nu trebuie trăită numai ca o stare de bine, ci şi ca o stare de mai bine: ontologia poetică a lui Bachelard nu cunoaşte esenţă calificată, nu există necalificare ce n-ar afecta un „gradient" augmentativ. Este cerut un scurt punct de sprijin a cărui funcţie este similară solului lovit de călcâi în momentul în care îşi ia elan. În ultimele scrieri de poetică, vorbind adesea despre reverie şi despre imaginea la „optativ", Bachelard conferă cuvântului său de „teoretician" înseşi virtuţile pe care le aşteaptă de la poezie: ţâşnirea instantanee, un fel de *staccato* câtuşi de puţin sec, combinând *crescendo*, asyndetonuri şi propoziţii exclamative, neezitând să amestece confidenţe personale şi neologisme improvizate, amintiri şi

„filosofeme"; el va face uz de repetiţie, căci ea îi permite să reia aceeaşi idee spre a o varia în chip generos, a o formula cu mai multă intensitate, până la punctul culminant al unei propoziţii generale în formă de sentinţă neaşteptată, savuroasă, cu prisosinţă plină de o plăcere în acelaşi timp actuală şi potenţială. Poezia clipei şi expresia ei fericită cuceresc astfel o proză care, mai modest, nu pretindea să spună decât că aşteaptă poezia ori că celebrează, în opera altora, înaltele fapte ale imaginaţiei poetice.

Istoria pare, aşadar, redusă la cea mai mică expresie a ei, în această apologetică a înnoirii şi a ţâşnirii. Dar e lesne de constatat că, din chiar faptul că este atât de energic refulată, istoria tinde să se întoarcă. Când citim *La Poétique de la reverie* observăm că imaginea nu e doar desprinsă de orice cauză, fructul miraculos al clipei. Ea *readuce la viaţă* – Bachelard nu conteneşte să repete – o fiinţă de odinioară, ea regăseşte vechi bucurii, ea „urcă înapoi la izvoarele fiinţei" 1. Psihismul nocturn este în aşteptarea resurecţiei. Observăm că abundă în vocabularul bachelardian prefixul de reîncepere, cuvintele *in re* – până într-atât, încât *rêve* şi *reverie* (ceea ce nu dezminte etimologia lor: *reexvagare*) sunt atrase în tovărăşia lor. În reverie, lucrurile „retrăiesc"; şi, paradox pentru logica diurnă, a visa (*rever*) se armonizează cu trezire (*re veil*):

La Poétique de la reverie, p. 94. Cvadrige/ PUF. 1993.

Dubla legitimitate

XIII

„Ajutaţi de poet, cum ne mai *trezim* noi din somnul nepăsării l „1

Există, deci, între o „reverie primară" şi situaţia noastră prezentă, interpunerea unei vrăji de uitare, a unei distrageri vinovate, a unei greşeli care ne-a încredinţat *obiectelor* superficiale ale existenţei civilizate. Imaginea poetică ne face să regăsim un univers de care eram despărţiţi. Niciunde, totuşi, Bachelard nu atribuie acestui univers anterior culorile paradiziace pe care alţi critici, mai marcaţi de cosmoteologia romantică, au fost tentaţi să i-o confere; un Albert Béguin, un Marcel Raymond şi alţii alături de ei au considerat reveria primară ca un mod superior de cunoaştere, apt să perceapă lumea în unitatea sa... Bachelard e străin de această nostalgie metafizică. Este suficient pentru el faptul că reveria este un mod ireductibil, al fiinţei – maniera unei stări de bine în lume – pentru ca noi să avem un motiv să ne ataşăm ei, fără să-i atribuim în plus privilegiul epistemologic al unei

„cunoaşteri fără a cunoaşte” (Wahl). Ceea ce nu-l împiedică pe Bachelard să mărturisească o nostalgie stăruitoare, dar diferită, mai modestă: ea se leagă de locurile copilăriei, de un timp al vieţii în care chemarea cunoaşterii diurne nu mobilizase încă energia spiritului (*animus*) şi în care gândirea visătoare rămânea disponibilă pentru lungi contemplări.

Astfel se poate afirma că marca temporală a imaginii, după Bachelard, este cel puţin triplă: 1) imaginea domină şi ocupă clipa (nu fără să anticipeze uneori, prin dinamismul ei, clipele ulterioare); 2) starea de mai bine de care se lasă întovărăşită creşte pe un timp slab care o precede imediat; şi, prin acest gradient de inovaţie care o face inaugurală, ea nu rămâne în afara unei analogii formale cu enunţul ştiinţific novator; 3) în plus, ea *trezeşte* un mod mai vechi de relaţie cu lumea, reînvie o parte a psihismului condamnat la tăcere – chiar pe aceea pe care limbajul ştiinţific, purificându-se, o făcuse să tacă. Tot ce ştiinţa revocă (pe bună dreptate, după regulile ei de validitate) socotind că este arhaic, pune stăpânire din nou pe prezent, într-o altă regiune a existenţei şi a discursului – regiune având

1

La poétique de la reverie, p. 142. Cvadrige/ PUF. 1993.

Aerul şi visele dreptul la respiraţie proprie şi fără de care existenţa umană, în întregime, ar fi condamnată la sufocare.

Vom găsi puţine consideraţii la Bachelard asupra inserţiei istorice a dualismului său, asupra a ceea ce face posibilă şi necesară, la mijlocul secolului al XX-lea, invitaţia la un bilingvism care pretinde ca omul să fie capabil să vorbească şi să perfecţioneze cu rigoare limba operaţiilor logico-matematice, rezervând însă „pantei reveriei” o mare parte din viaţa sa. A se strădui să demonstreze că gândirea sa răspundea unei urgenţe a momentului, fără îndoială că i s-ar fi părut lui Bachelard un gest inutil de oportunism. Totuşi o reflecţie de acest ordin, dincoace sau dincolo de filosofia ştiinţelor şi de poetică, putea contribui la legitimarea gândirii lui Bachelard la fel de bine (dacă nu mai bine) ca şi complementaritatea anistorică a drumului şi a nocturnului, a lui *animus* şi a lui *anima*. Să încercăm să formulăm argumentele esenţiale. Succesele fizicii matematice, controlul pe care-l are asupra lumii materiale şi asupra componentelor ei elementare determină triumful unui adevăr care nu numai că satisface cerinţa

carteziană a reducţiei fenomenelor la figură şi la mişcare, dar substituie conceptualizabilul la figurabil sau, ca să spunem mai bine, nu mai raportează figura la obiecte, ci la concepte. Rezultă de aici, din punctul de vedere al ştiinţei, o descalificare mereu mai amplă a experienţei sensibile, o desecare a imaginarului legat de sensibil. Dacă se conformează adevărului conform ştiinţei, omul nu mai are dreptul să simtă, „dreptul să viseze", decât pe furiş. Dar oare poate el să accepte această interdicţie? Istoricii au scos în evidenţă faptul că *Aesthetica* (1750) lui Baumgarten, care legitima (chiar dacă la un nivel inferior) activitatea *aâsthesis-ului*, era un răspuns La avântul astronomiei copernicane şi al mecanicii clasice, luând apărarea funcţiilor legate de sensibilitatea naivă, în numele unei considerări a integralităţii facultăţilor umane1.

— Aşa se face că Joachim Ruter înţelege interesul manifestat în Occident pentru peisaj, pornind deja triumful cosmologiei copernicane: lucrarea lui Bachelard conferă o legitimitate filosofică menţinerii, dacă nu chiar întăririi, unui raport sensibil cu natura. Vezi Joachim Ritter. *Landschafi* (în *Subjekthiicit*), Suhrkamp. J974, p. 141 – 190.

Dubla legitimitate

XV

Iar datorită apelului lor adesea dezordonat la resurse capabile să asigure menţinerea unui echilibru viu, arta şi literatura generaţiilor următoare aveau să-şi conducă atenţia din ce în ce mai mult asupra lumii aşa cum este ea simţită, visată, imaginată, adică asupra a tot ceea ce ştiinţa desfiinţase. Modernitatea în artă, cu interesul ei pentru sensibil şi mai cu seamă pentru perceperea internă a propriului corp, se află în raport de opoziţie (Bachelard ar spune dialectică) cu mersul triumfal al „ştiinţelor naturii", care destituie natura maternă antică, reducând-o la un sistem de raporturi matematizabile. Această schismă era reprezentată până în zilele noastre prin figurile contradictorii ale savantului şi poetului: doi subiecţi animaţi de dorinţe contrare, supunându-se unor autorităţi diferite, orientate spre scopuri diferite. Trebuiau oare, cu tot dinadinsul, reconciliate? Trebuia dezvoltată „dialectica" lor în funcţie de o sinteză obligatorie? Aceasta ar fi sacrificat cele mai bune interese ale poetului, dar şi ale savantului. Bachelard ne arată că schisma caracteristică a modernităţii poate să fie trăită în „deplină conştiinţă" de către un subiect unic, fără ca gândirea

ştiinţifică sau poezia să renunţe la specificitatea lor. Cu toate acestea – şi e lucrul de preţ pe care Bachelard ni-l arată prin puterea exemplului – funcţiile lor, chiar dacă rămân ireductibile şi inconciliabile, nu produc niciun conflict distrugător: coexistenţa lor bătăioasă asigură omului dubla cetăţenie într-o lume ştiinţifico-tehnică şi într-un univers al visului. Bachelard aboleşte, pe lângă toate nostalgiile, patosul facil al exilului şi al alienării: omul poate să locuiască şi spaţiul conceptelor şi pământul imaginilor. Căci acesta este postulatul comun al unui *a trăi mai bine* care suscită într-un tot pluralitatea experienţelor şi alternanţa lor inepuizabilă. A trăi mai bine este *un* verb care se conjugă la *mai multe* moduri.

Jean Starobiński

Fiicei mele

INTRODUCERE

Imaginaţie şi mobilitate

„Poeţii trebuie să constituie marea materie de studiu a filosofului care vrea să-l cunoască pe om”.

(JOUBERT, *Cugetări*)

I

Ca multe alte probleme psihologice, cercetările asupra imaginaţiei sunt tulburate de falsele lumini ale etimologiei. Vrem totdeauna ca imaginaţia să fie facultatea de a *forma* imagini. Or, ea este mai curând facultatea de a *deforma* imaginile oferite de percepţie, este mai ales facultatea de a ne elibera de primele imagini, cea de a *schimba* imaginile. Dacă nu există schimbare de imagini, unire neaşteptată de imagini, nu există imaginaţie, nu există *acţiune imaginantă*. Dacă o imagine *prezentă* nu ne face să ne gândim la o imagine *absentă*, dacă o imagine ocazională nu determină o mare abundenţă de imagini aberante, o explozie de imagini, nu există imaginaţie. Există percepţie, amintirea unei percepţii, memorie familiară, obişnuinţă a culorilor şi a formelor. Vocabula fundamentală care corespunde imaginaţiei nu-i *imaginea*, ci *imaginarul*. Valoarea unei imagini se măsoară după întinderea aureolei sale *imaginare*. Datorită *imaginarului*, imaginaţia este în mod esenţial *deschisă*, *evazivă*. În psihicul uman ea este însăşi experienţa *deschiderii*, însăşi experienţa *noutăţii*. Mai mult decât orice altă putere, ea este specifică pentru psihicul uman după cum proclamă Blake: „Imaginaţia nu este o stare, ci însăşi existenţa umană” 1. Ne vom convinge cu mai multă uşurinţă de adevărul acestei maxime, dacă

studiem, aşa cum o vom face sistematic în această lucrare, imaginaţia literară, imaginaţia vorbită, cea care, ţinând de limbaj, alcătuieşte ţesutul temporal al spiritualităţii şi care, în consecinţă, emană din realitate.

În mod invers, o imagine care-şi părăseşte principiul *imaginar* şi care se fixează într-o formă definitivă capătă treptat caracteristicile percepţiei prezente. Curând. În loc să ne facă să visăm şi să vorbim, ea ne face să acţionăm. Asta înseamnă că o imagine stabilă şi încheiată *taie aripile* imaginaţiei. Ea ne face să decădem din imaginaţia visătoare care nu se zăvorăşte în nicio imagine şi

1 William Blake, *Second livre prophétique*, trad. fr. Berger, p. 43.

Aerul şi visele pe care am putea-o numi, tocmai de aceea, o *imaginaţie fără imagini* în stilul în care recunoaştem o *gândire fără imagini*. Fără îndoială, în viaţa-i prodigioasă, imaginarul depune imagini, dar el se prezintă totodată ca un dincolo al imaginilor sale, fiind totdeauna ceva mai mult decât imaginile sale. Poemul este în mod esenţial *o aspiraţie către imagini noi*. El corespunde nevoii esenţiale de *noutate* care caracterizează psihismul urma

Astfel, caracteristica sacrificată de o psihologie a imaginaţiei care nu se ocupă decât de *constituirea imaginilor* este o caracteristică esenţială, evidentă, cunoscută de toată lumea: *mobilitatea imaginilor*. Există opoziţie – în imperiul imaginaţiei ca şi în atâtea alte domenii – între constituire şi mobilitate. Şi cum descrierea formelor este mai uşoară decât descrierea mişcărilor, este explicabil că psihologia se ocupă mai întâi de prima Totuşi, cea mai importantă este a doua. Pentru o psihologie completă, imaginaţia este, înainte de orice, un* tip de mobilitate spirituală, tipul celei mai mari mobilităţi spirituale, a celei mai vivace, a celei mai vii. Trebuie deci să adăugăm sistematic studiului unei imagini particulare, studiul mobilităţii sale, al fecundităţii, al vieţii sale.

Acest studiu este posibil pentru că mobilitatea unei imagini nu este nedeterminată Adeseori mobilitatea unei imagini particulare este o mobilitate specifică o psihologie a imaginaţiei mişcării ar trebui deci să determine în mod direct mobilitatea imaginilor. Ea ar trebui să ajungă să traseze, pentru fiecare imagine, un adevărat hodograf care i-ar rezuma cinetismul. În această lucrare înfăţişăm tocmai schiţa unui astfel de studiu.

Vom lăsa deci la o parte imaginile imobile, imaginile constituite,

care au devenit cuvinte bine definite. De asemenea, vom lăsa la o parte toate imaginile evident tradiţionale – precum imaginile cu flori, atât de îmbelşugate în ierbarul poeţilor. Ele colorează descrierile literare cu o tentă convenţională şi-au pierdut puterea imaginară Alte imagini sunt cu totul noi. Ele trăiesc prin viaţa limbajului viu. Le recunoşti lirismul în acţiune după un semn intim: ele reînnoiesc spiritul şi inima; ele conferă – fiind *imagini literare* – o speranţă unui sentiment, o vigoare specială hotărârii noastre de a fi o persoană, ba chiar şi o tonicitate vieţii noastre psihice. Cartea care le conţine devine dintr-odată pentru noi o scrisoare intimă Ele joacă un rol în viaţa noastră Ne umplu de vitalitate. Prin ele, cuvântul. verbul, literatura sunt promovate la rangul de imaginaţie creatoare. Gândirea exprimându-se printr-o imagine nouă se îmbogăţeşte îmbogăţind limba. Fiinţa devine

Introducere cuvânt Cuvântul apare pe culmile psihice ale fiinţei. Cuvântul ni se revelează ca devenire nemijlocită a psihismului uman.

Cum să găseşti o măsură comună pentru această solicitare de a trăi şi a vorbi? Doar multiplicând experienţele cu figuri literare, cu imagini mişcătoare, restituind, conform sfatului dat de Nietzsche, fiecărui lucru mişcarea-i proprie, clasificând şi comparând diferitele mişcări ale imaginilor, numărând toate bogăţiile tropilor care sunt induse în jurul unei vocabule. Trebuie să ne întrebăm în legătură cu orice imagine care ne frapează: ce năvalnică pornire lingvistică declanşează în noi această imagine? cum să o desprindem de pe acel fund de mare prea stabil al amintirilor noastre familiare? Pentru a simţi pe deplin rolul imaginar al limbajului, trebuie să căutăm cu răbdare, în legătură cu fiecare cuvânt, dorinţele de alteritate, dorinţele de dublu sens, dorinţele de metaforă într-un mod mai general, trebuie să descoperim toate dorinţele de a părăsi ceea ce vedem şi spunem în favoarea a ceea ce imaginăm. Vom avea astfel şansa de a reda imaginaţiei rolul ei de a seduce. Prin imaginaţie, noi părăsim cursul obişnuit al lucrurilor. A percepe şi a imagina sunt tot atât de antitetice ca şi prezenţa şi absenţa A imagina înseamnă a fi absent, a te lansa către o nouă viaţă

II

Adeseori această absenţă este lipsită de orice lege, acest elan e lipsit de perseverenţă Reveria se mulţumeşte să ne ducă aiurea, fără ca noi să putem cu adevărat trăi toate imaginile de pe parcurs. Visătorul pluteşte în derivă

Un adevărat poet nu se mulţumeşte cu această imaginaţie evazivă El vrea ca imaginaţia să fie o *călătorie*. Fiecare poet ne este deci dator cu o *invitaţie la călătorie*. Prin această invitaţie, noi primim. În fiinţa noastră intimă, un blând imbold, imboldul care ne zguduie, care pune în mişcare reveria salutară, reveria cu adevărat dinamică Dacă imaginea iniţială e bine aleasă, ea ni se relevă ca un impuls către un vis poetic bine definit, către o viaţă imaginară care va avea adevărate legi alcătuite din imagini succesive, un adevărat sens vital. Imaginile puse în serie de *invitaţia la călătorie* vor căpăta, în ordinea lor bine aleasă, o vivacitate specială care ne va îngădui să desemnăm, în cazurile pe care le vom studia îndelung în această lucrare, o *mişcare a imaginaţiei*.

Aerul şi visele

Introducere

Această mişcare nu va fi o simplă metaforă. O vom simţi efectiv în noi înşine, cel mai adesea ca pe o uşurare, ca pe o înclinare spre a imagina imagini anexe, ca pe o dorinţă arzătoare de a continua visul vrăjit. Un poem frumos este un opium sau un alcool. E un tonic pentru nervi. El trebuie să producă în noi o inducţie dinamică. Vom încerca să conferim adevăratu-i pluralism cugetării profunde a lui Paul Valéry: „adevăratul poet este cel ce inspiră”. Poetul focului, cel al apei şi al pământului nu transmit aceeaşi inspiraţie ca poetul aerului.

Iată de ce sensul *călătoriei imaginare* este foarte diferit în funcţie de diferiţii poeţi. Anumiţi poeţi se mulţumesc să-şi ducă cititorii în ţinutul pitorescului. Ei vor să regăsească *aiurea* ceea ce vedem zilnic în jurul nostru. Ei încarcă, încarcă peste măsură cu frumuseţe viaţa uzuală. Să nu dispreţuim această *călătorie* în ţinutul realului care amuză fiinţa o realitate iluminată de un poet are cel puţin noutatea unui nou ecleraj. Poate că poetul ne dezvăluie o nuanţă *trecătoare*: noi învăţăm să imaginăm orice nuanţă ca pe o *schimbare*. Doar imaginaţia poate vedea nuanţele, ea le surprinde *în treacăt* de la o culoare la alta în această bătrână lume există deci flori pe care n-am ştiut să le vedem! N-am ştiut să le vedem pentru că nu am văzut cum îşi schimbă nuanţele. A înflori înseamnă a deplasa nuanţe, înseamnă totodată o mişcare nuanţată. Cine urmăreşte în grădina-i toate florile care se deschid şi se colorează posedă nenumărate modele pentru dinamica imaginilor.

Dar modalitatea adevărată, mobilismul în sine care este

mobilismul *imaginat* nu este pus în alertă prin descrierea realului, şi nici chiar prin descrierea unei deveniri a realului. Adevărata călătorie a imaginaţiei este călătoria în ţinutul imaginarului, în domeniul însuşi al imaginarului. Nu înţelegem prin aceasta una dintre acele utopii care-şi dăruiesc *dintr-odată* un paradis sau un infern, o Atlantidă sau o Tebaida Ne-ar interesa traseul, dar ni se descrie locul unde se ajunge. Or. noi vrem să cercetăm în această lucrare imanenţa imaginarului în real, traseul *continuu* de la real la imaginar. Rareori a fost trăită lenta deformare imaginară pe care imaginaţia o procură percepţiilor. Nu a fost bine realizată starea fluidă a psihismului imaginant. Dacă am putea înmulţi experienţele transformărilor de imagini, am înţelege cât de profundă este observaţia lui Benjamin Fondane: „Mai întâi, obiectul nu este real. ci *un bun conducător de real*". Obiectul

— Benjamin Fondane. *Faux traité d'esthe tique*, p. 90.

poetic, bine dinamizat de un nume plin de ecouri, va fi, după noi, un bun conducător al psihismului imaginant. Trebuie, pentru ca acest fenomen să se producă, să numim obiectul poetic pe numele său, pe vechiul său nume, dându-i adevăratul său nume sonor, înconjurându-l cu aparate de rezonanţă pe care le va face să vorbească, cu adjective ce-i vor prelungi cadenţa, viaţa temporală. Rilke spune1: „Ca să scrii un singur vers, trebuie să fi văzut multe oraşe, mulţi oameni şi multe locuri, să cunoşti animalele, trebuie să simţi cum zboară păsările şi să ştii ce mişcare fac floricelele când se deschid dimineaţa". Fiecare obiect contemplat, fiecare mare nume şoptit este punctul de plecare al unui vis şi al unui vers, este o mişcare lingvistică creatoare. De câte ori, pe marginea unei fântâni, peste bătrânele pietre acoperite de răchită sălbatică şi de ferigi, am şoptit numele unei lumi adânc îngropate… De câte ori m-am pomenit dintr-odată că-mi răspunde universul… O, lucrurile mele! cât de bine ne-am vorbit!

Călătoria în lumile îndepărtate ale imaginarului nu *conduce* bine un psihism dinamic decât dacă aceasta capătă înfăţişarea unei călătorii în ţinutul infinitului. În imperiul imaginaţiei, oricărei imanenţe i se alătură o transcendenţă. Legea însăşi a expresiei poetice constă în a depăşi gândirea Această transcendenţă apare neîndoielnic adeseori ca fiind grosolană, factice, sfărâmată. Uneori, de asemenea, ea reuşeşte să se impună prea repede, este iluzorie, inconsistentă, dispersantă. Pentru fiinţa care cugetă, este un miraj care fascinează. El aduce cu sine o dinamică specială, care este o realitate psihologică ce nu poate fi

negată. Poeţii pot fi aşadar clasificaţi în funcţie de răspunsul pe care-l dau la întrebarea: „Spune-mi care-ţi este infinitul şi voi şti sensul universului tău, este infinitul mării sau al cerului, este infinitul pământului adânc sau infinitul rugului?” în imperiul imaginaţiei, infinitul este regiunea în care imaginaţia se afirmă ca imaginaţie pură. În care ea este liberă şi singură, învinsă şi victorioasă, orgolioasă şi înfricoşată. Atunci imaginile zvâcnesc şi se pierd, se înalţă şi se zdrobesc în însuşi înaltul la care ajung. Atunci se impune realismul irealităţii. Figurile pot fi înţelese prin transfigurarea lor. Cuvântul este o profeţie. Imaginaţia e astfel un dincolo psihologic. Ea capătă înfăţişarea unui psihism precursor care-şi *proiectează fiinţa*. Am reunit, în cartea noastră *Apa şi visele*, multe imagini în care imaginaţia proiectează impresii intime

Rainer Maria RILKE. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. trad. fr. Betz. p. 25.

10

Aerul ţi visele asupra lumii exterioare. Studiind în cartea de faţă psihismul aerian, vom avea exemple în care imaginaţia proiectează *fiinţa totală*. Când ajungi atât de departe, atât de sus. te recunoşti în stare de *imaginaţie deschisă*. Imaginaţia, în întregimea ei, avidă de realităţi ale aerului, dublează fiecare impresie printr-o nouă imagine. Fiinţa se simte – după cum spune Rilke – în ajun de a fi scrisă. „De data aceasta voi fi scrisă. Sunt impresia ce urmează a se transpune” 1. În această transpunere imaginaţia scoate la iveală una dintre acele flori maniheene ce amestecă culorile binelui şi ale răului şi care transgresează legile cele mai constante ale valorilor umane. Putem culege asemenea flori în operele lui Novalis, Shelley, Edgar Poe, Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche. Iubindu-le, ai impresia că imaginaţia este una dintre formele îndrăznelii omeneşti. Ţi se transmite astfel un dinamism novator.

Introducere

11

111

Vom încerca, în cele ce urmează, să aducem o contribuţie pozitivă la psihologia acestor două tipuri de sublimare: sublimarea discursivă ce caută un dincolo şi sublimarea dialectică ce caută un alături. Astfel de studii sunt posibile tocmai pentru că asemenea călătorii imaginare şi infinite au itinerare mult mai regulate decât ne

putem închipui. Arheologia modernă a câştigat foarte mult, după cum observă Fernand Chapouthier2, prin constituirea seriilor regulate de documente. Viaţa lentă a obiectelor de-a lungul secolelor ne îngăduie să le extrapolăm originea. Tot astfel, când examinăm serii bine triate de documente psihologice, suntem surprinşi de regularitatea filiaţiei lor: înţelegem mai bine dinamismul lor inconştient şi, de asemenea, o folosire metaforică nouă poate aduce o lumină în arheologia limbajului. În acest eseu, vom studia *călătoriile imaginare* cele mai evazive, staţionările cele mai puţin fixe. imaginile adeseori inconştiente şi. cu toate acestea, vom vedea că evaziunea, instabilitatea, inconştienţa nu împiedică existenţa unei vieţi imaginative cu adevărat *regulate*. Se pare chiar că toată această lipsă de coordonare conferă uneori o înfăţişare

J RILKE. loc. cit., p. 74.

2 Feniand Chapouthier. *Les Dioscures nu service d'une de-esse*, *passim*.

Într-atât de bine definită, încât ea poate servi drept schemă *unei coerenţe prin mobilitate*. De fapt, felul în care ne sustragem realului desemnează limpede realitatea noastră intimă. O fiinţă lipsită de *funcţia irealului* este tot atât de nevrozată ca şi fiinţa lipsită de *funcţia realului*. Se poate spune că o tulburare a funcţiei irealului are repercusiuni asupra funcţiei realului. Dacă funcţia *de deschidere*, care este de fapt funcţia imaginaţiei, operează insuficient, însăşi percepţia rămâne obtuzi va trebui deci să găsim o filiaţie regulată de la real la imaginar. Pentru a trăi această filiaţie regulată, va fi de ajuns să clasificăm corect seria de documente psihologice.

Această regularitate ţine de faptul că, în căutarea imaginară, suntem *duşi de materii fundamentale*, de elemente imaginare care îşi au legile lor ideale la fel de sigure ca şi legile experimentale. Ne îngăduim să amintim aici câteva cărţi recente prin care am studiat, sub numele de *imaginaţie materială*, această uimitoare nevoie de „penetraţie” care, dincolo de seducţiile imaginaţiei formelor, va gândi materia, va visa materia, va trăi în materie sau – ceea ce înseamnă acelaşi lucru – va materializa imaginarul. Am crezut că suntem îndreptăţiţi să vorbim despre o lege a celor patru imaginaţii materiale, lege care atribuie *în mod necesar* unei imaginaţii creatoare unul dintre cele patru elemente: focul, pământul, aerul şi apa Mai multe elemente pot desigur să intervină pentru a alcătui o imagine particulară; există

imagini *compuse*; dar viaţa imaginilor este de o puritate de filiaţie mai exigentă. De îndată ce imaginile se oferă în serie, ele desemnează o materie primă, un element fundamental. Fiziologia imaginaţiei, mai mult încă decât anatomia ei, ascultă de legea celor patru elemente.

Dar nu apare oare o contradicţie între lucrările noastre mai vechi şi studiul de faţă? Dacă o lege a celor patru imaginaţii materiale obligă imaginaţia să se fixeze asupra unei materii, imaginaţia nu va găsi în aceasta un motiv de fixitate şi de monotonie? în acest caz, zadarnic am studia mobilitatea imaginilor.

Dar nu aşa stau lucrurile, pentru că niciunul dintre cele patru elemente nu este imaginat în inerţia sa: dimpotrivă, fiecare element este imaginat în dinamismul său special: este un cap de serie care impune un tip de filiaţie pentru imaginile ce-l ilustrează. Folosind încă o dată minunata expresie a lui Fondane. vom spune că un element material este principiul *unui bun conducător*, care conferă continuitate unui psihism imaginant. Orice element adoptat cu entuziasm de imaginaţia materială

12

Aerul şi yjsele pregăteşte, pentru imaginaţia dinamică, o sublimare specială, o transcendenţă caracteristică. Vom aduce dovada de-a lungul acestui eseu, urmărind viaţa imaginilor aerului. Vom vedea că sublimarea aeriană este sublimarea discursivă cea mai tipică, cea ale cărei trepte sunt cele mai evidente şi mai regulate. Ea se continuă printr-o sublimare dialectică uşoară, prea uşoară. S-ar părea că fiinţa zburătoare depăşeşte până şi atmosfera în care zboară; că un alt văzduh se oferă întruna, care transcende întruna aerul; că un absolut desăvârşeşte conştiinţa libertăţii noastre. Trebuie oare să subliniem faptul că în imperiul imaginaţiei epitetul cel mai apropiat de substantivul *aer* este epitetul *liberi* Aerul natural este aerul liber. Va trebui deci să fim de două ori mai prudenţi în faţa unei eliberări rău trăite, în faţa unei adeziuni prea prompte la lecţiile aerului *liber*, ale *mişcării aeriene eliberatoare*. Vom încerca să intrăm în toate amănuntele psihologiei aerului, aşa cum am făcut şi cu psihologia focului şi cu psihologia apei. Din punctul de vedere al imaginaţiei materiale, cercetarea noastră va fi de durată mai scurtă, căci aerul este o materie săracă. În schimb, cu aerul vom avea un mare avantaj în ceea ce priveşte imaginaţia dinamică pentru că, în cazul său, mişcarea are prioritate în raport cu substanţa. Nu există substanţă decât dacă există

mişcare. Psihismul aerian ne va permite să realizăm etapele sublimării.

IV

Pentru a înţelege bine diferitele nuanţe ale acestei sublimări active şi mai ales diferenţa radicală dintre sublimarea cinematică şi sublimarea cu adevărat dinamică, trebuie să ne dăm seama că mişcarea oferită de vedere nu este *dinamizată*. Mobilismul vizual rămâne pur cinematic. Vederea urmează în mod prea gratuit mişcarea, pentru a ne putea învăţa să o trăim integral şi dinlăuntru. Jocurile imaginaţiei formale, intuiţiile care desăvârşesc imaginile vizuale ne orientează într-un sens invers în raport cu participarea substanţială. Doar o simpatie pentru o materie poate determina o participare cu adevărat activă, pe care am numi-o *inducţie* dacă acest cuvânt nu ar fi deja folosit de psihologia raţionamentului. Totuşi, am putea simţi o voinţă de a conduce doar în viaţa imaginilor. Doar această inducţie materială şi dinamică, această „ducţiune" prin intimitatea realului ne poate solicita fiinţa intimă

O vom afla stabilind între lucruri şi noi înşine o corespondenţă de materialitate. Va trebui pentru asta să pătrundem în acea regiune pe care Raoul Ubac o numeşte atât de bine *contra-spaţiul*} „Finalismului practic al organelor cerut de imperioasa necesitate a nevoilor imediate îi corespunde un finalism poetic pe care corpul îl posedă în mod virtual... Trebuie să ne convingem că un obiect poate rând pe rând să-şi schimbe sensul şi aspectul după cum flacăra poetică îl atinge. îl consumă sau îl cruţă". Şi punând în mişcare această inversiune a subiectului şi a obiectului în acţiune. Raoul Ubac ne arată în *Exerciţiul Purităţii* „reversul feţei". S-ar părea că el regăseşte astfel o corespondenţă între spaţiul cu trei dimensiuni şi acel spaţiu intim pe care Joe Bousquet l-a numit atât de bine „spaţiu fără nicio dimensiune". După ce vom fi practicat psihologia aerului infinit, vom înţelege mai bine că în aerul infinit se şterg dimensiunile şi că astfel ajungem la acea materie nondimensională care ne dă impresia unei sublimări intime absolute.

Vedem deci interesul unei *Einfiihlung* specializate, beneficiul pe care îl avem contopindu-ne într-o materie particulară mai curând decât dispersându-ne într-un univers diferenţiat Obiectelor, materiilor diferite, „elementelor" le vom cere specifica lor densitate de a fi şi

totodată exacta lor energie de a deveni. Fenomenelor le vom cere sfaturi cu privire la schimbare, lecţii de mobilitate substanţială, pe scurt, o fizică amănunţită a imaginaţiei dinamice. Fenomenele aeriene ne vor da mai ales lecţii foarte generale şi foarte importante despre urcuş, ascensiune, sublimare. Aceste lecţii trebuie situate în rândul principiilor fundamentale ale unei psihologii pe care o vom numi mai curând *psihologia ascensională*. Dacă invitaţia la călătoria aeriană are, după cum se şi cuvine, sensul urcuşului, ea este întotdeauna solidară cu impresia unei uşoare ascensiuni.

Vom simţi atunci că există o mobilitate a imaginilor în măsura în care. simpatizând prin imaginaţia dinamică cu fenomenele aeriene, vom căpăta conştiinţa unei uşurări, a unei veselii, a unei stări de imponderabilitate. Viaţa ascensională va fi atunci o realitate intimă. O *verticalitate* reală ni se va înfăţişa chiar în sânul fenomenelor psihice. Această verticalitate nu este o metaforă zadarnică: este un principiu de ordine, o lege de filiaţie, o scară de-a lungul căreia simţi treptele unei sensibilităţi speciale. În cele din urmă viaţa sufletului, toate emoţiile fine şi reţinute.

— Raoul Ubac. *Le contre-espace*. *Messages*. 1942. caiet I.

14

Aerul şi visele toate speranţele, toate temerile, toate forţele morale care angajează viitorul au *o diferenţială verticală* în deplina accepţie matematică a termenului. Bergson spune în *Gândirea ţi mişcarea* (p. 37) că ideea diferenţială leibniziană, sau mai curând ideea de fluxiune newtoniană, a fost sugerată de o intuiţie filosofică a schimbării şi a mişcării. Noi credem că putem aduce şi alte precizări şi că axul vertical bine explorat ne poate ajuta să determinăm evoluţia psihică umană, diferenţială de valorizare umană

Pentru a cunoaşte bine emoţiile fine în devenirea lor, prima cercetare constă, după noi, în a determina în ce măsură ele ne uşurează sau în ce măsură ele ne îngreunează. *Diferenţială lor verticală* pozitivă sau negativă le desemnează cel mai bine eficacitatea, destinul psihic. Vom formula deci acest prim principiu al imaginaţiei ascensionale: *dintre toate metaforele*, *cele ale înălţimii*, *ale ascensiunii*, *ale profunzimii*, *ale coborârii*, *ale căderii sunt*, *prin excelenţă*, *metafore axiomatice*. Nimic nu le explică şi ele explică totul. Mai simplu spus: când vrei să le trăieşti, să le simţi şi mai ales să le compari, îţi dai seama că ele poartă o marcă esenţială şi că sunt mai naturale decât

toate celelalte. Ele ne angajează mai mult decât metaforele vizuale, mai mult decât orice altă imagine frapantă şi totuşi limbajul nu le favorizează Limbajul, instruit de forme, nu ştie cu uşurinţă să confere pitoresc imaginilor dinamice ale înălţimii. Totuşi, aceste imagini au o putere neobişnuită: ele controlează dialectica entuziasmului şi a angoasei. Valorizarea verticală este atât de esenţială, atât de sigură, supremaţia sa este atât de indiscutabilă, încât spiritul nu o mai poate ignora după ce a recunoscut-o în înţelesul ei nemijlocit şi direct. Nu poţi să te lipseşti de axa verticală pentru a exprima valorile morale. Când vom fi înţeles mai bine importanţa unei fizici a poeziei şi a unei fizici a moralei, vom ajunge ia următoarea convingere: orice valorizare este verticalizare.

Fireşte, există *o călătorie spre adâncuri*; *căderea*, chiar înainte de intervenţia oricărei metafore morale, este o realitate psihică de fiecare clipă. Şi putem studia această cădere psihică întocmai ca pe un capitol de fizică poetică şi morală *Cota psihică* se schimbă întruna *Tonusul general* – dată dinamică atât de nemijlocită pentru orice conştiinţă – este / // *mod nemijlocit o cotă*. Când tonusul se ridică, omul se redresează. În călătoria către înălţimi. *elanul vital* este *elanul umanizam*: altfel spus. căile măreţiei se constituie în noi prin travaliul acesta de sublimare discursivă. În om. a spus Ramón Gomez de la Seama, totul este cale. Trebuie să adăugăm: orice cale ne îndrumă către o ascensiune. Dinamismul

pozitiv al verticalităţii este atât de net, încât putem enunţa acest aforism: cine nu se înalţă cade. Omul” în calitatea sa de om nu poate trăi orizontal. Odihna, somnul său sunt cel mai adeseori o *cădere*. Puţini sunt cei care dorm urcând. Aceştia dorm un somn aerian, somnul lui Shelley, în beţia unui poem. Teoria materialităţii, aşa cum este ea dezvoltată în filosofia bergsoniană, ar ilustra cu uşurinţă acest aforism al priorităţii ascensiunii, Édouard Le Roy a adus numeroase dezvoltări teoriei bergsoniene a materiei. El a arătat că obişnuinţa este inerţia devenirii psihice. Din punctul nostru de vedere foarte particular, obişnuinţa este antiteza exactă a imaginaţiei creatoare. Imaginea obişnuită opreşte forţele imaginante. Imaginea învăţată din cărţi, supravegheată şi criticată de profesori, blochează imaginaţia Imaginea redusă la forma ei este un concept poetic: ea se asociază cu

alte imagini, din exterior, precum un concept cu un alt concept şi această *continuitate de imagini*, la care profesorul de retorică este atât de atent, e adeseori lipsită de acea continuitate profundă pe care nu o pot conferi decât imaginaţia materială şi imaginaţia dinamică.

Credem, aşadar, că nu greşim când caracterizăm cele patru elemente ca fiind hormonii imaginaţiei. Ei pun în mişcare grupuri de imagini. Ajută la asimilarea intimă a realului dispersat în formele sale. Prin ei se efectuează marile sinteze ce regularizează oarecum caracteristicile imaginarului. Iar aerul imaginar este hormonul care ne face să *creştem* psihic.

Ne vom strădui deci în acest eseu de psihologie ascensională să măsurăm imaginile prin posibilul lor *urcuş*. Cuvintelor înseşi vom încerca să le adăugăm acel minimum de ascensiune pe care o suscită, convinşi fiind că dacă omul îşi trăieşte cu sinceritate imaginile şi cuvintele, el primeşte din partea lor un preţios beneficiu ontologic. Imaginaţia temporalizată prin verb ni se pare a fi. Într-adevăr, facultatea umanizantă prin excelenţă. În orice caz. singura obligaţie ce se potriveşte cu forţele noastre este examinarea unor imagini particulare. De aceea ne vom înfăţişa încercările de determinare verticală numai sub aspectul *diferenţial* şi niciodată sub aspectul *integral*. Altfel spus. ne vom mărgini să cercetăm foarte scurte fragmente ale verticalităţii. Niciodată nu vom simţi fericirea completă a unei transcendenţe integrale, care să ne ducă într-o lume nouă. În schimb, metoda noastră ne va permite să simţim în specificitatea sa caracterul tonic al speranţelor uşoare, al speranţelor care nu pot înșela pentru că sunt uşoare, al speranţelor care se asociază unor cuvinte ce au în noi un viitor imediat, unor cuvinte care speră, unor cuvinte care ne

fac să descoperim dintr-odată o idee nouă, întinerită, vie, o idee care este doar pentru noi un fel de bun nou. Oare verbul nu este cea dintâi dintre bucurii? Cuvântul e tonic dacă speră. Dacă se teme, el se va tulbura Aici, nu mai departe, chiar în apropierea cuvântului poetic, chiar în apropierea cuvântului ce imaginează, trebuie să găsim o

diferenţială a ascensiunii psihice.

Chiar dacă uneori s-ar părea că ne încredinţăm unor imagini prea imateriale, îl rugăm pe cititor să aibă încredere în noi. Imaginile aerului se află pe calea imaginilor dematerializării. Pentru a caracteriza imaginile aerului, ne va fi adeseori greu să găsim exacta măsură: prea multă sau prea puţină materie, şi iată că imaginea rămâne inertă sau devine fugitivă, două moduri, deşi diverse, de a fi inoperantă. De altfel, intervin coeficienţi personali care înclină balanţa într-o parte sau într-alta. Dar esenţial pentru noi este să facem simţită intervenţia necesară a unui factor ponderal în problema imaginaţiei dinamice. În sensul propriu al termenului, am vrea să facem simţită necesitatea de a *cântări* toate cuvintele, *cântărind* psihismul mobilizat de cuvinte. Impulsul către înălţime cere o anumită *amplificare*, dacă vrem să-i stabilim în detaliu psihologia. După ce toate trăsăturile sale vor fi fost recunoscute, vom putea să revenim la scara vieţii reale. Psihologului metafizician îi revine deci obligaţia de a instala în imaginaţia dinamică un adevărat amplificator al psihismului ascensional. Foarte exact spus, imaginaţia dinamică este un *amplificator psihic*.

Cititorul ne va crede deci când afirmăm că suntem conştienţi de dificultăţile subiectului nostru. Adeseori ne-am întrebat dacă „posedăm un subiect”. Studiul *imaginilor fugitive* este oare un subiect? Imaginile imaginaţiei aeriene se evaporează sau se cristalizează. Trebuie să le surprindem între cei doi poli ai acestei ambivalenţe mereu active. Vom fi deci obligaţi să arătăm dubla înfrângere suferită de metoda noastră: cititorului îi revine datoria să ne ajute, prin meditaţia sa personală, pentru ca el să capete. În scurtul interval dintre vis şi gândire. dintre imagine, şi cuvânt. experienţa dinamică a cuvântului care totodată visează şi gândeşte. Cuvântul *aripă*, cuvântul *nor* sunt pe dată dovezi ale acestei ambivalenţe a realului şi a imaginarului. Cititorul va face cu ele. nemijlocit, ceea ce va vrea: o vedere sau o viziune, o realitate desenată sau o mişcare visată. Noi îi cerem cititorului să trăiască nu numai această dialectică, aceste stări alternate, ci să le reunească într-o ambivalenţă prin care înţelegem că realitatea este o putere care ţine de vis şi că visul este o realitate. Dar vai! clipa acestei ambivalenţe e atât de efemeră! Trebuie să recunoaştem că vedem foarte repede sau visăm foarte repede. Atunci suntem fie oglinda formelor, fie sclavii muţi ai unei materii inerte.

Această voinţă metodică de a readuce problema noastră la statutul unei sublimări discursive care acordă o mare atenţie detaliului şi se situează între impresie şi expresie ne interzicea să abordăm problemele extazului religios, care ţin fără îndoială de o psihologie ascensională completă. Dar în afară de faptul că nu deţinem calificarea necesară pentru a le trata, ele corespund unor experienţe prea rare pentru a pune problema generală a inspiraţiei poetice1.

Nu ne vom extinde cercetările nici asupra îndelungatei istorii a *pneumatologiei* care, în decursul timpurilor, a jucat un rol atât de mare. Trebuie să lăsăm la o parte aceste documente, pentru că vrem să facem operă de psiholog, nu de istoric. Nu vom lua deci, în lucrarea de faţă, ca şi în toate celelalte cercetări ale noastre asupra psihologiei imaginaţiei, din mitologie, din demonologie, decât ceea ce poate fi încă activ într-un suflet de poet, decât ceea ce animă încă spiritul unui visător care trăieşte departe de cărţi, fidel visărilor infinite despre elementele naturale.

În schimbul tuturor acestor limitări riguroase ale subiectului nostru. îi vom cere cititorului să ne îngăduie să-l readucem către singura caracteristică pe care vrem să o cercetăm în imaginile aeriene: către mobilitatea lor, raportând această mobilitate externă la mobilismul pe care imaginile aeriene îl induc în fiinţa noastră, în alţi termeni, imaginile sunt, din punctul nostru de vedere, realităţi psihice. Când se naşte, când se dezvoltă pe deplin, imaginea este. În noi, subiectul verbului *a imagina*. Nu-i complementul lui. Lumea vine să se imagineze pe sine în reveria umană.

V

Iată acum o rapidă prezentare a planului nostru. După această lungă introducere prea filosofică şi prea abstractă, vom propune cât mai repede cu putinţă. În primul capi

O expunere completă a problemei. Însoţită de o bogată bibliografie, poate fi găsită în cartea lui Olivier Leroy. *La Levitation*. *Contriburion hiswrique ei critique a I e tude du merveilleux*. Paris. 1928.

18

Aerul ţi visele toi, un exemplu prin excelenţă concret.de onirism dinamic. Vom studia aici *Visul Zborului*. Se va putea crede că începem astfel prin cercetarea unei experienţe foarte particulare şi foarte rare. Dar noi vom încerca să arătăm că, dimpotrivă, această experienţă este mult mai răspândită decât se crede şi că, cel puţin în cazul anumitor

psihisme, ea lasă, în gândirea trează, urme profunde. Vom arăta chiar că aceste urme explică destinul anumitor poetici. De exemplu, şiruri foarte lungi de imagini ni se vor dezvălui în proliferarea lor exactă şi regulată când vom fi descoperit visul zborului ce le dă primul impuls. Imagini luate mai ales din operele atât de diferite ale unui Shelley, ale unui Balzac. ale unui Rilke, ne vor arăta că psihologia concretă a unui asemenea vis nocturn ne îngăduie să descoperim ceea ce este concret şi ceea ce este universal în poeme adeseori obscure şi evazive.

Sprijinindu-ne astfel de la bun început pe o psihologie naturală care nu se întemeiază pe nicio construcţie apriorică, vom putea studia, în al doilea capitol, Poetica Aripilor. Vom vedea în acest capitol cum acţionează una dintre imaginile favorite ale imaginaţiei aeriene. Datorită observaţiilor noastre anterioare, ne vom da seama că imaginaţia dinamică ne oferă mijlocul de a desluşi între imaginile factice şi imaginile cu adevărat naturale, între poeţii care copiază şi poeţii cu adevărat însufleţiţi de forţele creatoare ale imaginaţiei.

Când vom fi ajuns la acest punct, vom fi dat îndeajuns de multe exemple de psihologie ascensională *pozitivă* pentru a putea caracteriza psihologic, sub forma lor *negativă*, toate metaforele *căderii morale*. Acestor metafore le vom consacra cel de-al treilea capitol. Va trebui să răspundem aici multor obiecţii care vor tinde să ne silească a considera experienţa căderii imaginare ca pe un dat prim al imaginaţiei dinamice. Răspunsul nostru va fi foarte simplu. Îl dăm aici, pentru că el clarifică tezele noastre generale: căderea imaginară nu duce la metafore fundamentale decât în cazul unei imaginaţii *terestre*. Căderea profundă, căderea în prăpăstiile negre, căderea în abis sunt aproape fatal căderi imaginare în raport cu o imaginaţie a apelor sau, mai ales. cu o imaginaţie a pământului întunecat Pentru a-i clasifica toate circumstanţele, trebuie să iei în considerare toate chinurile unui *terestru* care luptă. În nopţile sale dramatice, cu prăpastia, care-şi sapă activ prăpastia, care munceşte cu sapa şi cu târnăcopul. cu mâinile şi cu dinţii în adâncul acestei mine imaginare în care atâţia oameni suferă în timpul unor coşmaruri infernale. Asemenea coborâri în infern nu vor putea fi descrise, din punctul de vedere al

Imaginaţiei poetice, decât dacă avem forţa să abordăm într-o bună zi dificila şi multipla psihologie a imaginaţiei materiale a

pământului. În cartea de faţă, consacrată doar imaginaţiei materiale şi dinamice a fluidului aerian, nu vom găsi imaginaţia căderii decât ca pe o ascensiune inversată. Tocmai din acest punct de vedere indirect – de altfel foarte instructiv – vom proceda la studiul parţial ce convine prezentului nostru subiect. După ce *căderea psihologică* va fi astfel studiată sub forma ei dinamică simplificată, vom poseda toate elementele de care avem nevoie pentru a examina jocurile dialectice ale vertijului şi ale atracţiei. Vom măsura importanţa unui curaj al atitudinii şi al staturii, a curajului de a trăi împotriva gravitaţiei, de a trăi „vertical". Vom aprecia sensul unei igiene a redresării, a înălţării, a atitudinii celui care ţine capul sus.

Această igienă, această cură a verticalităţii şi a altitudinilor imaginare şi-au găsit deja psihologul şi practicianul. În lucrări prea puţin cunoscute, Robert Desoiile a încercat să întărească, în psihisme nevrozate, reflexele condiţionate care ne fac să asociem valorile elevaţiei: înălţimea, lumina, pacea. Într-un capitol special, ne vom face o datorie din a atrage atenţia asupra operei lui Robert Desoiile, care ne-a fost, în numeroase locuri ale lucrării noastre, de un preţios ajutor. Nu vom ezita de altfel, în acest capitol ca şi în celelalte, să luăm drept pretext anumite observaţii psihologice pentru a ne dezvolta propriile teze despre metafizica imaginaţiei, metafizică ce rămâne pretutindeni scopul nostru mărturisit

Aşa cum am făcut cu focul la Hoffmann. cu apa la Edgar Poe şi Swinburne, am crezut că, în ceea ce priveşte aerul, putem să luăm drept tip fundamental un mare gânditor. un mare poet Ni s-a părut că Nietzsche ar putea fi reprezentantul *complexului înălţimii*. Ne-am propus să reunim. În capitolul al cincilea, toate „simbolurile care se asociază în mod firesc – printr-o fatalitate simbolică – cu dinamica ascensiunii. Vom vedea cu câtă uşurinţă, cu câtă naturaleţe geniul îmbină gândirea cu imaginaţia: cum. În cazul unui geniu, imaginaţia produce gândire – şi nu gândirea îşi caută false podoabe într-un magazin de imagini. Servindu-ne de uimitoarea elipsă a lui Miłosz. vom spune despre Nietzsche: „Sus fiind, el urcă şi mai sus". El ne ajută să urcăm şi mai sus. pentru că ascultă cu o fidelitate miraculoasă de imaginaţia dinamică a înălţimii.

Când vom fi înţeles. În întreaga-i amploare. În deplina-i importanţă, sensul dinamic al *invitaţiei la călătorie* specific unei

Aerul și visele imaginații aeriene, vom putea încerca' să determinăm vectorii imaginari ce pot fi asociați diferitelor obiecte și fenomene aeriene. Vom arăta, într-o suită de mici capitole, ce este aerian în imaginile poetice bine alcătuite ale Cerului albastru, ale Constelațiilor, ale Norilor, ale Căii-Laptelui. Vom consacra un capitol ceva mai lung *copacului aerian*, spre a arăta că o ființă a Pământului poate fi visată conform principiilor participării aeriene.

Cum am făcut și în cartea noastră *Apa și Visele*, unde am izolat temele apei violente, oferim câteva documente despre Aerul violent, despre Vânturile mânioase. Dar, spre marea noastră uimire și în ciuda unor lecturi destul de numeroase și variate, nu am găsit prea multe documente poetice. Se pare că o poetică a furtunii, care este în fond o poetică a mâniei, pretinde forme mai animalizate decât cele ale norilor goniți de uragan. Violența rămâne deci o caracteristică ce se potrivește cu greu unei psihologii aeriene.

Dinamismul aerian este mai curând un dinamism al respirației ușoare. De vreme ce ne luaserăm aproape toate exemplele din poeți, am ținut să revenim, în ultimul capitol, asupra problemei inspirației poetice. Am lăsat așadar la o parte toate problemele răsuflării reale, toată psihologia respirației pe care o psihologie a aerului ar trebui să o aibă în vedere. Am rămas deci în domeniul imaginației. Chiar în ceea ce privește prozodia, nu am încercat să vorbim la modul științific. Pătrunzătoarele căutări ale lui Pius Servien au arătat destul de limpede, tocmai în acest domeniu, raporturile dintre variațiile respirației și cele ale stilului. Am crezut deci că putem adopta un punct de vedere hotărât metaforic, și în pagini intitulate: *declamația mută* am încercat să arătăm cum se însuflețește ființa când se supune cu trup și suflet dominantelor imaginației aeriene.

După atâtea eforturi diverse, ne mai rămânea să tragem concluziile. Am crezut că trebuie să scriem nu unul, ci două capitole de concluzii.

Primul rezumă părerile noastre, risipite în întreaga lucrare, despre caracterul cu adevărat specific al *imaginii literare*. El tinde să situeze *imaginația literară* în rândul unei activități naturale care corespunde unei acțiuni *directe* a imaginației asupra limbajului.

Cel de-al doilea capitol de concluzii reia câteva opinii filosofice pe care nu le-am putut trata cu suficientă continuitate în decursul lucrării. El încearcă să dea imaginilor literare adevăratul lor loc la

originea intuiţiei filosofice şi să arate că o filosofie a mişcării nu are decât de câştigat dacă şi-i ia pe poeţi drept maeştri.

CAPITOLUL ÎNTÂI

Visul zborului

„La picioare am patru aripi de alcyon, două la fiecare gleznă, albastre şi verzi şi care desenează zboruri şerpuitoare deasupra mării sărate”. (G. D'ANNUNZIO, *Unduina*, trad. fr. Tosi)

I

Psihanaliza clasică a manipulat adeseori cunoaşterea *simbolurilor*, de parcă simbolurile ar fi fost concepte. Putem chiar spune că simbolurile psihanalitice sunt conceptele fundamentale ale cercetării psihanalitice. De îndată ce un simbol a fost interpretat, de îndată ce i s-a găsit semnificaţia „inconştientă”, el trece în rândul simplelor instrumente de analiză şi se crede că nu mai este nevoie să fie studiat în contextul şi în variantele sale. Astfel, pentru psihanaliza clasică, *visul zborului* a devenit unul dintre simbolurile cele mai limpezi, unul dintre „conceptele explicative” cele mai comune: el simbolizează, ni se spune, dorinţele voluptuoase. Prin el sunt dintr-odată stigmatizate confidenţe inocente: el este, se pare, un indiciu care nu înşală. Cum visul zborului este cu deosebire net şi frapant, cum mărturisirea lui, în aparenţă cu totul inocentă, nu comportă nicio cenzură, el va fi adeseori, în analizarea viselor, unul dintre primele cuvinte descifrate, luminând într-o străfulgerare o întreagă situaţie onirică1

O astfel de metodă care conferă un sens definit o dată pentru totdeauna unui simbol particular eludează multe probleme. Ea eludează mai ales problema imaginaţiei, ca şi cum imaginaţia ar fi vacanţa zadarnică a unei preocupări afective persistente. Fie şi numai în două privinţe, psihanaliza clasică îşi ignoră datoria de a fi curioasă: ea nu explică nicidecum ca

1 Bineînţeles, practica psihanalitică propune multe nuanţe care complică simbolizarea. Astfel. În legătură cu iv.su/ *scării*, adeseori atât de apropiat de visul zborului, doctorul René ALLENDY (*Rêves e. xplique's*. p. 176) face următoarea observaţie: „Bărbatul urcă treptele (activitate), iar femeia le coboară (pasivitate)”. René Allendy arată de altfel numeroase inversiuni care diversifică şi mai mult acest vis foarte simplu.

Aerul și visele racterul *estetic* al visului zborului; ea nu explică nici eforturile de *raţionalizare* ce străbat și deformează acest vis fundamental.

Să admitem, împreună cu psihanaliza, că *voluptatea onirică* se satisface prin *zborul* celui ce visează. Dar cum va primi oare imaginile *graţioase* ale zborului această impresie surdă, confuză, obscură? Cum, în monotonia-i esenţială, se va acoperi ea de pitoresc, ajungând să ofere până și interminabile povestiri de călătorii înaripate?

Dacă am răspunde acestor două întrebări, în aparenţă foarte speciale, am aduce o contribuţie nu numai la o estetică a iubirii, ci şi la o raţionalizare a călătoriilor imaginare.

Prin prima întrebare ne situăm, într-adevăr, dintr-un punct de vedere nou pentru o estetică a graţiei. Această estetică nu este desăvârşită doar printr-o descriere vizuală. Orice bergsonian ştie că traiectoria graţios curbată trebuie să fie străbătută printr-o mişcare plină de simpatie şi intimă. Orice linie graţioasă dezvăluie astfel un fel de *hipnotism linear*: ea ne călăuzeşte reveria, dându-i continuitatea unei linii. Dar dincolo de această intuiţie imitativă care se supune, există totdeauna un impuls care comandă. Celui care contemplă linia graţioasă, imaginaţia dinamică îi sugerează cea mai nebunească dintre substituiri: tu, cel ce visezi, eşti graţia care evoluează. Să simţi în tine *forţa graţioasă*. Fii conştient că eşti o rezervă de graţie, că eşti o putere de zbor. Înţelege că deţii, în însăși voinţa ta, precum tânăra frunză de ferigă, răsucite volute. Cu cine, pentru cine, împotriva cui eşti tu graţios? Zborul tău este o eliberare sau o răpire? Te bucuri de bunătatea sau de forţa ta? De iscusinţa sau de firea ta? *Zburând*, voluptatea este *frumoasă*. Visul zborului este visul unui seducător *care seduce*. Iubirea şi imaginile sale se acumulează asupra acestei teme. Studiind-o, vom vedea deci cum iubirea *produce* imagini.

Pentru a răspunde celei de a doua întrebări, va trebui să ne îndreptăm atenţia asupra uşurinţei cu care se raţionalizează visul zborului. Chiar în timpul visului, zborul este comentat întruna de inteligenţa celui ce visează; el este explicat prin lungi discursuri pe care visătorul şi le adresează sieşi. Fiinţa care zboară, chiar în însuşi visul ei, se declară inventatoarea propriului său zbor. Se formează astfel în sufletul celui care visează o conştiinţă clară de om zburător. E un minunat exemplu pentru a studia, în chiar miezul visului, construcţia logică şi obiectivă a imaginilor visului. Când urmăreşti un

vis atât de

bine definit ca visul zborului, îţi dai seama că visul poate avea „coerenţă în idei”, în ciuda încăpăţânării afective prin care se manifestă pasiunea-i amoroasă.

Încă de pe acum şi chiar înainte de a veni cu dovezile noastre, simţim că psihanaliza nu spune totul când afirmă caracterul voluptuos al zborului oniric. Zborul oniric are nevoie, ca toate simbolurile psihologice, de o interpretare multiplă: pasională, estetizantă, raţională şi obiectivă.

Bineînţeles, explicaţiile de ordin organic se arată a fi încă şi mai puţin capabile de a urmări toate detaliile psihologice ale visului zborului. Cum să nu ne mirăm, aşadar, că un folclorist atât de erudit ca Saintyves se mulţumeşte cu asemenea explicaţii. Pentru el, visul căderii este legat de „contracţii intestinale foarte caracteristice” resimţite în stare de veghe „în timpul coborârii scărilor” 1. El scrie totuşi (p. 100): „În timpul adolescenţei mele, când mă trezeam în mijlocul unui vis de acest fel (visul unui zbor miraculos), aveam aproape întotdeauna sentimentul că respir cu plăcere”. Această plăcere necesită o analiză psihologică. Trebuie aşadar să ajungem la o *psihologie directă* a imaginaţiei…

Vom mai avea, studiind visul zborului, încă o probă că psihologia imaginaţiei nu poate fi dezvoltată cu *forme statice*, că ea trebuie să se instruiască cu privire la forme pe cale de a se deforma, acordând multă importanţă principiilor dinamice ale deformării. Psihologia elementului aerian este cea mai puţin „atomică” dintre toate cele patru psihologii care studiază imaginaţia materială. Ea este prin esenţă *vectorială*. Prin esenţa ei, orice imagine aeriană are un *viilor*, are un vector de zbor.

Dacă există un vis capabil să arate caracterul *vectorial* al psihismului, acela e cu precădere *visul zborului*. Nu atât prin mişcarea sa imaginară, cât prin caracterul său substanţial intim, într-adevăr, prin *substanţa* sa, visul zborului este supus dialecticii elementelor uşoare şi elementelor grele. Fie şi numai prin aceasta, visul zborului e de două feluri foarte diferite: există zboruri uşoare; există zboruri greoaie. În jurul acestor două caracteristici se acumulează toate dialecticile bucuriei şi ale suferinţei, ale avântului şi ale oboselii, ale

activităţii şi ale pasivităţii, ale speranţei şi ale regretului, ale binelui şi ale răului.

Saintves. *En marge de la legende dore e*. Paris. 1930. p. 93.

Incidentele cele mai variate care se produc în timpul călătoriei visului vor găsi, în amândouă cazurile, principii de legătură. De îndată ce acordăm atenţie imaginaţiei materiale şi imaginaţiei dinamice, legile substanţei şi ale devenirii psihice îşi arată supremaţia asupra legilor formei: psihismul în plină exaltare şi psihismul în plină oboseală se diferenţiază într-un vis în aparenţă atât de monoton ca visul zborului. Vom reveni asupra acestei dualităţi fundamentale a zborului oniric, când îi vom fi studiat variantele.

Înainte de a începe acest studiu, să observăm că experienţa onirică specială care este visul zborului poate să lase urme adânci asupra stării de veghe. De aceea e foarte comun atât în visare, cât şi în poeme. În reveria trează, visul zborului apare ca fiind dependent în mod absolut de imaginile vizuale. Toate imaginile de fiinţe zburătoare acoperă simbolismul uniform reţinut de psihanaliză. Am comite o nedreptate dacă am bănui că există o voluptate ascunsă în anumite reverii, în anumite poeme consacrate zborului. Urma dinamică a elementului uşor sau a elementului greu este mult mai adâncă. Ea marchează fiinţa cu o mai mare constanţă decât cea a unei dorinţe trecătoare. Psihologia ascensională pe care vrem să o expunem aici ne pare cu mult mai în măsură decât psihanaliza să studieze continuitatea visului şi a reveriei. Fiinţa noastră onirică *este una*. Ea continuă în timpul zilei experienţa din timpul nopţii.

Psihologia ascensională va trebui să constituie şi o întreagă metapoetică a zborului, care va dovedi valoarea estetică a visului zborului. Fără îndoială că poeţii se copiază adeseori unii pe alţii. Un arsenal de metafore gata confecţionate e folosit de ei – adeseori cum se nimereşte –, arsenal datorită căruia aripile abundă în poezie. Dar vom vedea că metoda noastră, prin însuşi faptul că se referă sistematic la *experienţa nocturnă*, este cea mai sigură pentru a distinge imaginea profundă de imaginea superficială, pentru a determina imaginea care îşi aduce cu adevărat binefacerile dinamice.

Să semnalăm, în sfârşit, una dintre dificultăţile demersului nostru: micul număr de documente privitoare la experienţa onirică a zborului. Totuşi, acest vis este foarte frecvent, foarte comun, totdeauna foarte net. Herbert Spencer arată că „într-o societate de douăsprezece persoane, trei au afirmat că în decursul vieţii se visaseră coborând în zbor o scară şi că aceste vise fuseseră atât de clare şi de impresionante prin realitatea experienţei propuse, încât acele persoane voiseră să o facă din nou şi în stare de veghe. Una dintre ele mai suferea de urmările unei entorse pe care şi-o produsese astfel" (*Principles of Sociology*, ed. a III-a, vol. I, p. 773; citat de Havelock Ellis, trad. fr., p. 165). De altfel, faptul acesta e general. Visul zborului lasă amintirea unei aptitudini de a zbura cu asemenea uşurinţă, încât eşti uimit că nu zbori şi în timpul zilei, în stare de veghe. Brillat-Savarin a exprimat cu multă claritate această încredere în realitatea zborului (*Fiziologia gustului*, ed. 1867, p. 215): „Am visat într-o noapte că descoperisem secretul de a mă sustrage legilor gravitaţiei, astfel încât trupul meu devenise indiferent la faptul de a urca sau de a coborî şi puteam face şi una şi alta cu aceeaşi uşurinţă şi după voie.

Starea aceasta îmi părea minunată; şi poate că mulţi oameni au visat ceva asemănător; dar, lucru mai special, îmi amintesc că îmi explicam mie însumi în mod foarte clar (aşa mi se pare cel puţin) mijloacele care mă duseseră la acel rezultat şi că acele mijloace mi se păreau atât de simple, încât mă miram că nu fuseseră descoperite mai devreme

Când m-am trezit, am uitat cu totul această parte explicativă, dar am reţinut concluzia; şi de atunci îmi este cu neputinţă să nu fiu convins că mai devreme sau mai târziu un geniu mai luminat va face această descoperire".

Joseph de Maistre exprimă aceeaşi certitudine (*Serile din Petersburg*, ed. 1836, t. II, p. 240): „Tinerii, mai ales tinerii studioşi, şi mai cu seamă aceia care au avut fericirea de a scăpa din anumite primejdii, visează adeseori în timpul somnului că se înalţă în văzduh, mişcându-se aici după voie; un bărbat foarte inteligent... îmi spunea cândva că în tinereţea lui avusese atât de multe vise de acest fel, încât începuse să creadă că greutatea nu ţine de natura omului. În ceea ce mă priveşte, pot să vă asigur că iluzia era atât de puternică uneori, încât eram treaz de câteva secunde şi tot credeam că zbor".

Ar trebui de altfel să înscriem în onirismul zborului anumite

vise referitoare la un mers *care alunecă*, la o ascensiune *continuă*. Acesta ne pare a fi cazul povestirii onirice reproduse de Denis Saurat (*Sfârşitul fricii*, p. 82): „Un munte nici abrupt, nici plin de stânci. dar pe care îl urci încet, vreme îndelungată… O lungă curbă conexă destul de regulată… Nici

un fel de rău fizic: dimpotrivă, o senzaţie de plăcere şi de forţă… ierburi puţine şi cu firul scurt, apoi zăpadă, apoi stânci golaşe, dar mai ales un vânt tot mai puternic. Mergi împotriva vântului, pe un povârniş care coboară uşor, înainte de a relua drumul pe marea curbă ce urcă, nu eşti dezamăgit, ştiai dinainte că aşa va fi…” Am renunţat la câteva detalii care ni se par de prisos. Dar unitatea dinamică a povestirii continuă pe patru pagini şi putem recunoaşte aici marea simplitate şi marea încredere caracteristice zborului oniric. Dar cel mai adeseori povestirea este neglijată pentru că e considerată ca făcând parte dintr-un vis mai complicat; călăuziţi întruna de preocuparea de a raţionaliza, considerăm că zborul oniric este un mijloc de a atinge un scop. Nu vedem că el este cu adevărat „călătoria în sine”, „călătoria imaginară” cea mai reală dintre toate, cea care ne angajează substanţa psihică, cea care pune un *semn* profund pe devenirea noastră psihică substanţială. Se poate şi ca, din incapacitatea de a esenţializa, documentele psihologice privitoare la zborul oniric să fie încărcate cu trăsături accidentale. Psihologul vieţii dinamice ar trebui deci să recurgă la o psihanaliză specială pentru a se apăra atât împotriva explicaţiilor prea limpezi, cât şi împotriva imaginilor prea pitoreşti.

Ne vom strădui, studiind câteva texte, să le surprindem originea dinamică şi să precizăm cât mai bine viaţa elementară şi profundă a zborului oniric.

Ne situăm în această încercare din punctul de vedere al psihologului şi studiem prin urmare interpretările psihologice ale acestei experienţe nocturne. Havelock Ellis, care are în cartea sa, *Lumea viselor*, un capitol intitulat „Aviaţia în vise”, se ocupă mai ales de condiţiile fiziologice în care se produce acest vis special (p.171); el vorbeşte despre „obiectivitatea înălţării şi coborârii ritmice a… muşchilor respiratorii – în câteva vise, poate, a sistolei şi a diastolei muşchilor inimii, sub influenţa vreunei apăsări fizice, uşoară şi necunoscută”. Dar lunga discuţie la care recurge nu redă bine

caracterul plăcut – şi adeseori psihologic binefăcător – al visului zborului. Ea nu explică imaginile atât de precise care se înmulţesc în imaginaţie. Să ne limităm aşadar la problema psihologică a imaginilor…

II

Spre a pune problema psihologică a zborului oniric, vom porni de la o pagină de Charles Nodier. Iată întrebarea pe care Charles Nodier îşi propune să o prezinte Academiei de Ştiinţe în cazul că ar deveni vreodată, spune el, „îndeajuns de celebru, îndeajuns de bogat, îndeajuns de nobil pentru a-şi înălţa vocea până la ea”:

„De ce omul care nu a visat niciodată că despică văzduhul cu ajutorul unor aripi ca toate făpturile zburătoare de care e înconjurat visează atât de des că se înalţă în aer parcă propulsat de o putere elastică, în felul aerostatelor, şi de ce a visat el asta cu mult înainte de inventarea aerostatelor, vis menţionat de către toţi vechii oneirocritici, dacă această previziune nu este însuşi simptomul unuia dintre progresele sale organice?”

Să dăm mai întâi la o parte din acest document orice urmă de raţionalizare. Dar, înainte de a o face, să vedem cum lucrează raţionalizarea, cum operează ea în vis, sau, în alţi termeni, de vreme ce toate facultăţile noastre sunt permeabile la vis, să vedem *cum visează raţiunea*.

Aerostatele, în momentul când Nodier scrie rândurile de mai sus, la începutul secolului al XIX-lea, joacă acelaşi rol *explicativ* ca aviaţia la începutul secolului al XX-lea Datorită aerostatului, datorită avionului, zborul uman nu mai este o absurditate. Confirmând anumite vise, aceste mijloace de zbor înmulţesc dacă nu numărul viselor de zbor *efective*, cel puţin numărul viselor de zbor *povestite*. Să ne fie totodată limpede că orice construcţie logică preferă adeseori să se prevaleze de o pregătire visătoare, astfel încât anumiţi gânditori îşi prezintă visele ca pe nişte anticipări „raţionale”, Eseul lui Charles Nodier despre *Palingenesia umană şi învierea* este. În această privinţă, foarte interesant. Iată raţionamentul central: de vreme ce fiinţa umană, în visul său nocturn şi sincer, are o experienţă a zborului, de vreme ce fiinţa conştientă, după îndelungate căutări obiective, a reuşit experienţa aerostatului, filosoful va trebui să găsească un mijloc de a

reuni visul intim cu experienţa obiectivă Pentru a face această legătură, pentru a visa această legătură, Charles Nodier imaginează „fiinţa resurecţională” care-l va *continua* pe om, care-l va perfecţiona pe om

 în sensul că va face din el o fiinţă înzestrată cu calităţi aerostatice. Această anticipaţie ne pare acum bizară pentru că noi nu am trăit *noutatea* aerostatului. Aerostatul, cu ineleganta lui „sferică”, este pentru noi o veche imagine, o imagine inertă, un concept foarte raţionalizat. El este deci în prezent un obiect fără mare valoare onirică. Dar să ne ducem cu gândul la epoca montgolfierului, dacă vrem să înţelegem bine pagina pe care am citat-o din Nodier. În ciuda faptului că, atunci când vorbim despre Nodier, trebuie să ţinem seama de existenţa unui joc literar, vom simţi curând, îndărătul imaginilor, o imaginaţie sinceră, o imaginaţie care urmăreşte cu naivitate dinamica propriilor imagini. Iată-l deci pe omul-aerostat, pe omul care se înalţă: el va avea un piept imens şi puternic, „carcasa unei nave aeriene”, va zbura „făcând după voie un vid în marele său organ pneumatic şi izbind pământul cu picioarele, aşa cum instinctul organismului său ce tinde spre zbor îl învaţă pe om în visele sale”.

O raţionalizare ce ne apare ca fiind atât de grosolan artificială este, prin chiar aceasta, cât se poate de aptă de a ne arăta articularea dintre experienţa onirică şi experienţa reală. Omul redat stării de veghe îşi raţionalizează visele cu ajutorul conceptelor vieţii obişnuite. El îşi aminteşte vag de imaginile din vis şi le deformează încă din clipa când le exprimă în limbajul stării de veghe. El nu-şi dă seama că visul, sub forma lui pură, ne lasă cu totul pradă imaginaţiei materiale şi imaginaţiei dinamice şi că, pe de altă parte, visul, sub forma sa pură, ne desprinde de imaginaţia formală. Visul cel mai profund este în mod esenţial un fenomen al *repausului* optic şi al repausului verbal. În mare, există două feluri de insomnie: insomnia optică şi insomnia verbală. Noaptea şi tăcerea sunt cei doi paznici ai somnului: pentru a dormi, nu trebuie nici să mai vorbeşti şi nici să mai vezi. Trebuie să te abandonezi vieţii elementare, imaginării elementului care ne este propriu. Această viaţă *elementara* se sustrage limbajului ca troc de impresii pitoreşti. Tăcerea şi noaptea sunt fără îndoială două absoluturi ce nu ne sunt date în plenitudinea lor nici chiar de către somnul cel mai adânc. Simţim însă cel puţin că viaţa onirică este cu

atât mai pură, cu cât ea ne eliberează mai mult de opresiunea formelor, redându-ne substanţei şi vieţii elementului nostru propriu.

În aceste condiţii, orice alăturare a unei forme, oricât de naturală ar părea ea, riscă să ascundă o realitate onirică, riscă să devieze viaţa onirică profundă. Astfel, în faţa unei realităţi onirice atât de nete ca visul zborului, trebuie, după părerea noastră, spre a-i pătrunde esenţa, să ne apărăm împotriva aportului de imagini vizuale şi să ne apropiem pe cât cu putinţă de experienţa esenţială.

Dacă avem dreptate în privinţa rolului *ierarhic* al imaginaţiei materiale în faţa imaginaţiei formale, putem formula paradoxul următor: în raport cu experienţa dinamică profundă care este zborul oniric, *aripa este deja o raţionalizare*. La origine şi înainte ca Nodier să se fi dedat jocului raţionalizărilor fanteziste, el a semnalat tocmai acest mare adevăr: *zborul oniric nu este niciodată un zbor înaripat*.

După noi, aşa stând lucrurile, *când aripa apare în povestirea unui vis al zborului, trebuie să bănuim că ne aflăm în faţa unei raţionalizări a acelei povestiri*. Putem fi aproape siguri că povestirea este contaminată fie de imagini ale gândirii în stare de veghe, fie de inspiraţii livreşti.

Caracterul *natural* al aripii nu schimbă nimic din cele arătate. Caracterul natural al aripii obiective nu modifică faptul că aripa nu este elementul natural al zborului oniric. Aripa reprezintă pentru zborul oniric *raţionalizarea antică*. Tocmai *această raţionalizare* a dus la alcătuirea *imaginii lui Icar*. Altfel spus, imaginea lui Icar joacă, în poetica anticilor, acelaşi rol pe care-l joacă aerostatul, „carcasa pneumatică" în poetica efemeră a lui Nodier, acelaşi rol pe care-l joacă avionul în poetica lui G. D'Annunzio. Poeţii nu ştiu să rămână totdeauna fideli faţă de originea inspiraţiei lor. Ei părăsesc viaţa profundă şi simplă, *traducând*, fără să-l citească bine, verbul originar. De vreme ce omul antic nu avea la dispoziţie, spre a traduce zborul oniric, o realitate eminamente raţională, adică o realitate fabricată de raţiune, precum balonul sau avionul, el era silit să recurgă la o realitate naturală. A alcătuit aşadar imaginea omului care zboară asemenea păsării.

Vom propune deci ca pe un principiu de bază ideea că în lumea visului nu zbori pentru că ai aripi, ci crezi că ai aripi pentru că ai

zburat. Aripile sunt nişte consecinţe. Principiul zborului oniric este mai profund. Tocmai pe el trebuie să-l regăsească imaginaţia aeriană dinamică.

III

Refuzând să ascultăm de vreo raţionalizare, să ne întoarcem aşadar la experienţa fundamentală a zborului oniric şi să studiem această experienţă în povestiri cât mai pur dinamice. În însăşi cartea lui Charles Nodier vom găsi un document foarte pur din acest punct de vedere, document pe care l-am folosit deja în studiul nostru despre imaginaţia apei. * Vom vedea că impresia este atât de netă, încât ea îl îndeamnă pe visător să încerce aceeaşi experienţă când se află în stare de veghe. „Unul dintre filosofii cei mai ingenioşi şi cei mai profunzi ai epocii noastre… îmi povestea., că după ce visase mai multe nopţi la rând, în tinereţea lui2, că dobândise miraculoasa proprietate de a sta şi de a se mişca în aer, nu a mai putut niciodată să-şi piardă această impresie şi încerca să treacă în zbor un râu sau un şanţ ori de câte ori le întâlnea în cale”. „Raffaeli, eminentul pictor francez, spune şi Havelock Ellis (*Lumea viselor*, trad. fr. p. 165), care are în vis impresia că pluteşte în aer, mărturiseşte că această impresie este atât de puternică, încât i s-a întâmplat ca, trezindu-se din somn, să sară din pat şi să vrea să încerce acea experienţă”. Iată deci exemple foarte clare când o convingere născută în cursul vieţii nocturne, în viaţa inconştientă uimitor de omogenă a visului, caută confirmări în viaţa din plină zi. Pentru anumite suflete bete de onirism, zilele există doar ca să explice nopţile.

Cercetarea unor astfel de suflete ne poate fi accesibilă datorită psihologiei dinamice a imaginaţiei. Propunem aşadar, pentru a întemeia o psihologie a imaginaţiei, să pornim sistematic de la vis şi să descoperim astfel, înaintea formelor imaginilor, adevăratul lor element şi adevărata lor mişcare. Trebuie atunci să-i cerem cititorului nostru să facă efortul de a regăsi în experienţele sale nocturne zborul oniric sub aspectul său pur dinamic. Dacă cititorul are această experienţă, el va recunoaşte că impresia onirică dominantă este alcătuită dintr-o adevărată imponderabilitate substanţială, dintr-o imponderabilitate a

1 Charles Nodier. *Riveries*. p. 165.

Cf. Michelet (*L'Oiseau*. p. 26): „La cea mai frumoasă vârstă a sa... în visele sale clin tinereţe... omul are fericirea să uite că este... legat de pământ. Şi iată-l zburând şi plutind în aer".

Întregii fiinţe, dintr-o imponderabilitate în sine a cărei cauză nu este cunoscută de cel care visează. Adeseori ea îl uimeşte pe visător, ca şi cum ar corespunde unui dar neaşteptat. Această imponderabilitate a întregii fiinţe se mobilizează la un *impuls uşor*, simplu: o *uşoară lovitură cu călcâiul* în pământ ne dă impresia că facem o mişcare ce ne eliberează. S-ar părea că această mişcare parţială eliberează în noi o putere de mobilitate ce ne era necunoscută şi pe care ne-o dezvăluie visele.

În zborul oniric, dacă revenim pe pământ, un nou impuls ne redă pe dată acea libertate aeriană. În privinţa aceasta nu ne încearcă nicio nelinişte, simţim că există în noi o forţă şi cunoaştem secretul care o declanşează. Întoarcerea spre pământ nu-i o cădere, căci avem certitudinea *elasticităţii*. Oricine visează că zboară posedă această cunoaştere a elasticităţii. El are şi impresia că face *un salt în sine*, fără nicio finalitate, fără niciun scop ce ar urma să fie atins. Întorcându-se spre pământ, visătorul, ca un *nou Anteu*, regăseşte o energie sigură, îmbătătoare. Dar nu pământul îi alimentează elanul. Interpretăm adeseori mitul lui Anteu ca pe un mit al pământului matern, pentru că imaginaţia elementului terestru este puternică şi generală. Dimpotrivă, imaginaţia elementului aerian este adeseori slabă şi mascată. Un psiholog al imaginaţiei materiale şi dinamice trebuie aşadar să separe net trăsăturile mitice care persistă în visele noastre. Zborul oniric ne apare ca aducând dovada că mitul lui Anteu este mai curând un *mit al somnului* decât un mit al vieţii. Numai în somn este de ajuns să izbeşti pământul cu piciorul pentru a-ţi regăsi natura aeriană, pentru a trăi din nou viaţa făpturii ce se poate înălţa în văzduh. Această mişcare este cu adevărat – după cum spune Nodier – urma „unui instinct" al zborului care supravieţuieşte sau prinde viaţă în viaţa noastră nocturnă. Am spune că este urma unui *instinct al imponderabilităţii*, care este unul dintre instinctele cele mai profunde ale vieţii. Încercarea de faţă caută, în multe dintre paginile ce se referă la ele. fenomenele acestui instinct al imponderabilităţii. Noi credem că zborul oniric este, în extrema-i simplitate, un vis al vieţii instinctive. Asta explică şi de ce este atât de puţin diferenţiat.

În aceste condiţii, când vom vrea să raţionalizăm *la minimum* amintirile pe care le avem despre călătoria aeriană nocturnă, unde va trebui să aşezăm aripile? Nimic din experienţa noastră nocturnă atât de intimă nu ne îngăduie să le

32

Aerul şi visele aşezăm pe umeri. Dacă nu a suferit o contaminare imaginară specială, niciun om care visează nu trăieşte visul aripilor ce se mişcă în aer. Adeseori acest vis nu este decât un vis al căderii. Te aperi împotriva ei mişcându-ţi braţele şi această dinamică poate duce la imaginea aripilor aşezate pe umeri. Dar zborul oniric natural, zborul pozitiv care este opera noastră nocturnă, nu-i un zbor ritmat, el are continuitatea şi istoria unui elan, este creaţia rapidă a unei *clipe dinamizate*. În acest caz, singura raţionalizare, prin imaginea aripilor, care poate fi de acord cu experienţa dinamică primitivă, este *aripa aşezată la călcâi*, aripioarele lui Mercur, călătorul nocturn.

Pe de altă parte, aripioarele lui Mercur nu sunt nimic altceva decât călcâiul dinamizat

Nu vom ezita să facem din aceste aripioare – dinamic bine plasate pentru a> simboliza visul aerian şi neavând vizual nicio semnificaţie reală – semnul sincerităţii visătorului. Când un poet, prin imaginile sale, ştie să sugereze aceste aripi minuscule, avem întrucâtva garanţia că poemul său este în legătură cu o *imagine dinamică trăită*. Nu arareori recunoaştem în aceste imagini poetice o consistenţă particulară pe care nu o întâlnim în imaginile pe care fantezia le pune laolaltă. Ele sunt înzestrate cu cea mai importantă dintre realităţile poetice: *realitatea onirică*. Ele induc reverii naturale. Nu-i de mirare că miturile şi poveştile regăsesc, indiferent de locul unde iau naştere, aceste aripi aşezate la călcâie. Jules Duhem, în teza sa despre istoria zborului, arată că în Tibet „sfinţii budişti călătoresc prin văzduh cu ajutorul unor încălţări numite «picioare iuţi»”, şi face aluzie la povestea pantofului zburător, atât de răspândită în literaturile populare din Europa şi din Asia. *Povestea motanului încălţat* are aceeaşi origine.1 Omul de litere va face în mod instinctiv o apropiere între ele. Flaubert (*Ispitirea Sfântului Anton* în prima versiune) scrie: „Iată-l pe preabunul zeu Mercur cu marea-i pălărie ce-l apără de ploaie şi

— Un autor suprarealist, eliberându-se de tranziţiile lente, scrie: „Mergeţi, cizme transparente şi cuceriţi lumea” (Leo Malet. *Vie et sun-le*

du vampire, „Cahiers de poésie”. *Le surréalisme encore et toujours*. août 1943, p. 17). Critica clasică, gândindu-se la cizmele jandarmilor. Îşi va bate joc de aceste „cizme transparente”. Ea va ignora astfel imaginaţia dinamică fundamentală: tot ceea ce străbate văzduhul este dinamic şi substanţial aerian.

cu cizmele-i de călătorie”. Să observăm în treacăt cum tonul glumeţ distruge aici onirismul imaginii, onirism respectat cu mai multă fidelitate în alte pasaje din carte. Pentru omul care visează, forţele care-l fac să zboare se află în picioarele lui. Spre a ne exprima cât mai concis, ne vom îngădui deci ca, în cercetările noastre de metapoetică, să numim aceste aripi aşezate la călcâie *aripi onirice*.

Caracterul eminamente oniric al aripilor de la călcâie pare să-i scape arheologiei clasice. Astfel, Salomon Reinach face curând din ele un element de raţionalizare: „Raţionalismul elen îşi reia întruna drepturile... Deşi Hermes este un zeu, el îşi leagă aripioarele de glezne înainte de a-şi lua zborul prin văzduh: *primum pedibus talaria nectitl Aurea*”, spune Vergiliu.1 Acest comentariu al lui Vergiliu nu înlocuieşte arheologia onirică ce ar surprinde impresia fundamentală de imponderabilitate.

Bineînţeles, asemenea tuturor imaginilor, aripile onirice pot fi adăugate artificial, placate pe povestirea viselor celor mai diverse. În operele poetice ele pot rezulta din copierea unei imagini livreşti; pot fi o vană alegorie, o simplă habitudine retorică. Dar ele sunt atunci atât de inerte, atât de inutile, încât un psiholog care ar vrea să reflecteze la datele imaginaţiei dinamice nu s-ar înşela asupra lor. El ar şti totdeauna să recunoască acel călcâi corect dinamizat îl va recunoaşte sub forme inconştiente, strecurate pe ascuns de către un inconştient sincer, de către un inconştient fidel: astfel, în *Paradisul pierdui* (cartea a V-a p. 187, trad. Chateaubriand), Milton vorbeşte despre un înger din ceruri cu şase aripi, arătând că „ultima pereche îi umbreşte picioarele şi e legată de călcâie, făcută fiind din pene cu ape mătăsoase, de culoarea văzduhului”. Marile aripi, s-ar părea, nu ar fi de ajuns pentru zborul imaginat; trebuie ca şi îngerul din ceruri să aibă aripi onirice.

Pe de altă parte, cercetarea noastră asupra aripilor onirice ne va permite să criticăm puritatea anumitor documente. Să dăm chiar acum un exemplu de asemenea critică îndreptată împotriva unei povestiri

din care lipsesc aripile onirice.

Printre „visele elective” ale lui Jean-Paul, ce seamănă într-adevăr, aşa cum arată Albert Béguin, „cu visele poetice”.

Salomon Reinach. *Cutres*, *mythes ei religions*, t. II, p. 50.

figurează vise ale zborului. Jean-Paul, străduindu-se să-şi producă şi să-şi controleze visele, alcătuieşte vise ale zborului după ce *adoarme din nou dimineaţa*. Aceste vise nu sunt deci specifice nopţii. El le descrie în următorii termeni: „Zborul acesta, când plutitor şi când urcând drept în sus, cu braţele ce bat aerul ca nişte vâsle, este pentru creier o adevărată baie de aer, voluptuoasă şi odihnitoare – atâta doar că mişcarea de rotire prea rapidă a braţelor mele din vis îmi dă un fel de ameţeală şi trezeşte în mine frica de o congestie a creierului. Fiind cu adevărat fericit şi cuprins de exaltare în trupul şi în spiritul meu, mi s-a întâmplat să mă înalţ de-a dreptul către cerul înstelat, proslăvind cu cântecele mele templul universului. Având în vis certitudinea că pot orice, escaladez în zbor ziduri înalte precum cerul şi văd cum se iveşte dincolo de ele un imens peisaj luxuriant: căci (îmi spun atunci), conform legilor spiritului şi *dorinţelor din vis*, imaginaţia trebuie să acopere cu munţi şi cu pajişti tot spaţiul înconjurător, şi de fiecare dată o face. Mă caţăr pe culmi spre a putea apoi să mă arunc în prăpastie din pură plăcere…

În aceste vise elective, sau *semivise*, mă gândesc totdeauna la teoria mea despre vise… Nu caut aici doar peisaje frumoase, ci încerc întotdeauna să găsesc (dar totdeauna în timp ce zbor, ceea ce reprezintă caracteristica sigură a unui vis electiv) şi figuri frumoase, pe care să le strâng în braţe… Vai! adeseori zbor vreme îndelungată în căutarea lor… Mi s-a întâmplat să le spun acelor figuri ce mi se ivesc în cale: «Mă voi trezi şi veţi dispărea şi voi pe dată»; şi tot astfel într-o bună zi m-am aşezat în faţa unei oglinzi şi am rostit cu spaimă: «Vreau să *văd* cum sunt când sunt cu ochii închişi» 1”.

Nu-i greu să aducem dovezi că acest text este *supraîncărcat*: într-un singur rând întâlnim laolaltă braţele care bat aerul şi vâslele, ceea ce nu-i conform cu unitatea dinamică a unui vis al zborului. Într-un vis, pot fi asociate două forme, dar nu pot fi asociate două

forţe: imaginaţia dinamică este uluitor de unitară; şi cu siguranţă că nu într-una şi aceeaşi experienţă nocturnă poţi să te temi de o „congestie a creierului” şi totodată să simţi cum creierul tău face o „adevărată baie de aer, voluptuoasă şi odihnitoare”. De altfel, pentru visător „creierul”.

J Citat de Béguin: Jean-Paul. *Choi. x de Rêves*. p. 40.

nu există. Pe de altă parte, teleologia pusă pe seama visului este o construcţie ce trebuie pusă pe seama *povestirii unui vis*. În vis, nu zbori ca să ajungi în cer, ci *urci* în cer pentru că zbori. În fine, avem de-a face cu prea multe circumstanţe, iar mijloacele ascensionale la care se face trimitere sunt prea diverse. *Aripile onirice* sunt obliterate de elemente inutile care le sufocă. Vom da un exemplu opus, în care nu vor exista decât aripile onirice.

IV

Luăm acest exemplu din visul al unsprezecelea al lui Rilke1, document foarte pur din punctul de vedere al imaginaţiei dinamice, de vreme ce întreaga povestire este indusă dintr-o impresie dinamică de imponderabilitate.

Apoi se ivi o stradă. Am coborât-o împreună. În acelaşi pas. lipiţi unul de altul. Braţul ei îmi încolăcea umerii.

Strada era lată şi pustie, căci era dimineaţă; era un bulevard care cobora, înclinându-se atât cât să uşureze mersul unui copil. Şi ea mergea ca şi cum ar fi avut nişte aripioare la călcâie.

Îmi aminteam…

Era deci o amintire, o amintire atât de blândă şi de suavă! O amintire cu forme adormite, dar în care rămâne, indestructibilă, certitudinea fericirii, nu-i chiar însăşi amintirea imensă şi atemporală a stării aeriene, a unei stări a imponderabilităţii totale, a unei stări în care materia din noi este uşoară din naştere? Totul ne înalţă, totul ne ridică mai sus, chiar când coborâm o stradă „ce se înclină atât cât să uşureze mersul unui copil”. Această tinereţe a imponderabilităţii nu-i oare semnul acelei forţe încrezătoare care ne va face să părăsim pământu’) şi să credem că ne vom înălţa *firesc* spre cer. odată cu vântul. odată cu o pală de aer, duşi *de-a dreptul* de impresia unei fericiri inefabile? Dacă găsiţi, în visele voastre dinamice, această

1 Rainer Maria RILKE. *Fragments en prose*. trad. fr… p. 191.

 pantă uşoară, această stradă ce coboară foarte lin,

atât de lin încât ochii voştri n-ar observa asta niciodată, vă vor creşte aripi, vă vor creşte aripioare la călcâie; călcâiele voastre vor avea o forţă de zbor uşoară şi delicată; călcâiele voastre, cu o simplă mişcare, vor schimba coborârea în urcuş, mersul în zbor. Veţi face experienţa „primei teze a Esteticii nietzscheene”: „Tot ce-i bun este uşor, tot ceea ce-i divin aleargă cu picioare delicate” 1.

Străbătând în vis *pante uşor înclinate*, simţim că visele ne ajută să ne odihnim. Spre a vindeca o inimă obosită, o tehnică medicală propunea *cura prin plimbare*: ea fixa lista progresivă a plimbărilor astfel calculate încât trebuiau să-i redea unui sistem circulator dezacordat euritmia iniţială. Inconştientul, în cursul experienţei sale nocturne, când este în sfârşit stăpân pe unitatea noastră, ne călăuzeşte şi el printr-un fel de *cură a plimbărilor imaginare*. Inima noastră, împovărată de necazurile zilei, este vindecată în timpul nopţii prin blândeţea şi uşurinţa zborului oniric. Când un ritm uşor se adaugă acestui zbor, e vorba de însuşi ritmul inimii noastre în sfârşit potolite. Nu simţim oare atunci în chiar inima noastră *fericirea de a zbura*? în poemele lui Rilke scrise pentru doamna Lou Albert-Lasard, citim următoarele versuri:

Prin inimile noastre larg deschise, trece zeul, cu aripi la picioare.

Mai trebuie oare să insistăm asupra faptului că asemenea versuri nu pot fi cu adevărat trăite fără participarea aeriană pe care o propunem aici? Aripile lui Mercur sunt aripile zborului omenesc. Ele au o intimitate atât de profundă, încât putem spune că ne umplu de zbor şi de cer. S-ar părea că ne aflăm în mijlocul unui univers zburător, sau ca un cosmos zburător se realizează în intimitatea fiinţei noastre. Vom simţi mai bine acest zbor fermecat dacă vom medita la poemul ce se află în albumul tradus de doamna Lou Albert-Lasard (IV):

Iată, am ştiut, exista cei ce niciodată n-au ştiut să meargă precum oamenii.

1 Nnnzse HE. *Le cos Wagner* (*Le Crepuscule des ldoles*). trad fr... p. 14.

Dar înălţarea în ceruri dintr-odată înflorite le-a fost început Zborul...

...

Nu întreba cât timp au simţit; cât timp au mai fost încă văzuţi. Căci ceruri invizibile ceruri care nu pot fi spuse sunt deasupra

peisajului lăuntric.

Pentru un suflet sincer precum cel al lui Rilke, incidentele onirice, oricât de rare, ţin de viaţa substanţei noastre; ele sunt înscrise în lungul trecut dinamic al fiinţei noastre. Oare zborul oniric nu are funcţia de a ne învăţa să ne depăşim frica de cădere? Prin fericirea pe care o comunică, nu este el oare semnul primelor noastre succese împotriva fricii fundamentale? De aceea a şi jucat probabil un mare rol de consolare – bietele şi atât de rarele momente de consolare – pentru sufletul rilkean. Cel ce suferea în faţa căderii atât de sonore a unui bold pe duşumea, a zgomotului înspăimântător făcut de frunzele ce cad în simfonia fatală a căderii tuturor lucrurilor, a întâmpinat neîndoielnic cu plăcută surpriză, în visele sale, fiinţele înzestrate cu aripioare la călcâie. Dacă trăim bine legătura frecventă dintre cădere şi zbor din visele noastre, vedem cum teama se poate preschimba în bucurie. Avem aici de-a face cu o adevărată bruscă *transformare rilkeană*. O dovedeşte limpede concluzia atât de frumoasă a acestui al unsprezecelea vis: „Nu ştiai că bucuria este în realitate o spaimă de care nu ne temem? Străbaţi o spaimă de la un capăt la altul: asta-i bucuria o spaimă al cărei nume nu-l cunoşti. O spaimă în care ai încredere”. Zborul oniric este atunci o cădere încetinită, o cădere din care te ridici uşor şi fără să fi păţit ceva rău. Zborul oniric este sinteza dintre cădere şi înălţare. Doar un suflet al sintezei totale precum cel al lui Rilke ştie să păstreze în chiar miezul bucuriei spaima depăşită de bucurie. Suflete mai împărţite, mai puţin unitare, nu pot reuni contrariile – nefericirea şi bucuria – decât prin amintire, făcându-le să trăiască în succesiune, într-o relaţie de cauzalitate. Dar datorăm o mare lumină visului care ne arată că spaima poate produce fericire. Dacă una dintre primele noastre temeri, aşa cum vom aminti în cele ce urmează, este teama de a cădea; dacă cea mai mare

dintre responsabilităţile omeneşti – fizice şi morale – este responsabilitatea *verticalităţii* noastre, cât de salutar, cât de reconfortant, de miraculos, de emoţionant trebuie să fie visul care ne înalţă, care ne dinamizează verticalitatea, care întinde arcul trupului nostru de la călcâie şi până la ceafă, care ne uşurează de povara

noastră, oferindu-ne prima, singura noastră experienţă aeriană! Ce amintire lasă el într-un suflet care ştie să lege viaţa nocturnă de reveria poetică a zilei! Psihanaliştii ne vor spune întruna că visul zborului este simbolul voluptăţii, că i te abandonezi, după cum spune Jean-Paul, „pentru a îmbrăţişa figuri frumoase”. Dacă trebuie să iubim pentru ca neliniştile care ne sufocă să dispară, da, într-adevăr, visul zborului poate îndulci în timpul nopţii chinurile unei iubiri nefericite, el poate copleşi printr-o fericire nocturnă o imposibilă iubire. Dar visul zborului are şi funcţii mai puţin indirecte: el este o realitate a nopţii, o realitate nocturnă autonomă. Privit din perspectiva realismului nopţii, o iubire diurnă care se satisface prin zborul oniric se desemnează ca un caz particular de levitaţie. Pentru anumite suflete care au o intensă viaţă nocturnă, a iubi înseamnă a zbura; levitaţia onirică este o realitate psihică mai profundă, mai esenţială, mai simplă decât însăşi iubirea. Această nevoie de a fi uşurat, această nevoie de a fi izbăvit, această nevoie de a-i răpi nopţii vasta-i libertate, apare ca un destin psihic, ca însăşi funcţia vieţii nocturne normale, a nopţii odihnitoare.

Experienţa nocturnă a zborului oniric ar trebui deci să se bucure de atenţia pedagogilor somnului. Dar se gândeşte oare cineva să ne înveţe măcar să dormim bine. iar cele câteva observaţii ale lui Aldous Huxley asupra hipnopediei depăşesc oare valoarea anticipărilor fanteziste ale unui anglo-saxon? 1 Conform experienţei noastre personale, pentru a dormi bine trebuie să regăseşti elementul de bază al inconştientului. Mai

Aldous Huxley. *Le meilleur des mondes*. trad. fr… p. 30.

exact, trebuie să dormim *în* propriul nostru element Somnul bun este somnul legănat şi somnul purtat, şi imaginaţia ştie că suntem legănaţi şi purtaţi de ceva şi nu de cineva în somn, suntem fiinţa unui Cosmos; suntem legănaţi de apă, suntem purtaţi în văzduh, de aer, de aerul în care respirăm, în ritmul respiraţiei noastre. Aşa este somnul din copilărie, sau cel puţin liniştitul somn al tinereţii, a cărei viaţă nocturnă primeşte adeseori o invitaţie la călătorie, la călătoria infinită. Cyrano de Bergerac, în *Prefaţa* la *Istoria comică a Statelor şi Imperiilor Soarelui*, scrie: „În plină tinereţe, mi se părea, când dormeam, că, devenind mai uşor, mă înălţam până la nouri…” El pune astfel, la temelia invenţiilor sale, în mod foarte corect, o experienţă psihologică pozitivă – căci cum am putea să nu considerăm pozitiv zborul nocturn din tinereţea noastră visătoare? Mecanismele Călătorului prin

împărăţia Soarelui şi a Lunii au fost adăugate când Cyrano a studiat mecanica lui Descartes. Ele sunt, de asemenea, elemente mecanice placate pe ceva viu. Iată de ce scrierile lui Cyrano ne plac fără să ne emoţioneze. Ele ţin de domeniul fanteziei; au pierdut prea repede marea patrie a imaginaţiei.

Adevărata hipnopedie ar trebui deci să ne ajute să exteriorizăm puterea zborului oniric. Poate că intuiţiile substanţialiste şi chiar, în chip mai grosolan, intuiţiile alimentare, ne-ar da, pe această cale, imagini materiale mai puternice decât imaginile în care regăsim aripi, roţi, scripeţi. Cine n-a visat îndelung văzând cum zboară spre cerul de vară sămânţa înaripată a păpădiei şi a mărăcinelui? Or, Jules Duhem relatează că în Perú oamenii mănâncă „o sămânţă uşoară care pluteşte în voia vântului”, nădăjduind că astfel vor *zbura* ei înşişi. De asemenea, Joseph de Maistre povesteşte (*Serile din Petersburg*, ed. 1836, t. II, p. 238.) „că preoţii egipteni... nu mâncau, în timpul purificării lor legale, decât carne de pasăre, *pentru că pasările erau cele mai uşoare dintre toate animalele*”. Un naturalist arab (citat de Boffito. Biblioteca Aeronautica Italiana, p. XLIX) se gândeşte la pasăre ca la un animal *uşurat*.

— Dumnezeu le-a uşurat greutatea trupului prin suprimarea mai multor părţi... precum dinţii, urechile, ventriculul, băşica udului, vertebrele şirei spinării”. De fapt, ca să zbori ai mai puţin nevoie de aripi decât de substanţă înaripată, decât de o hrană înaripată. Să absorbi materie *uşoară* sau să devii conştient de o esenţă *uşoară*: iată acelaşi vis, exprimat rând pe

rând de un materialist şi de un idealist De altfel, este interesant să citim într-o notă o observaţie a editorului *Serilor*: „E inutil să mai remarcăm că această expresie trebuie înţeleasă în sensul vulgar de *carne uşoară*”. Editorul vrea cu orice preţ să găsească un sens material într-o prescripţie care angajează valori imaginare atât de evidente. Avem aici un bun exemplu de raţionalizare care nu cunoaşte realitatea psihologică

Vom avea, de asemenea, numeroase alte exemple de gânduri materialiste ce cred că au vreo legătură cu zborul pentru că au legătură

cu natura penelor de pasăre, dacă cercetăm istoria strădaniilor icariene. Astfel, un italian, abatele Damian, ce sălăşluia la curtea regală a Scoţiei, încearcă să zboare, în 1507, cu ajutorul unor aripi făcute din pene. El s-a aruncat din înaltul unui turn, dar a căzut şi şi-a rupt picioarele. Căderea lui a fost pusă pe seama faptului că printre penele din aripi existau şi câteva pene de cocoş. Aceste pene de cocoş şi-au manifestat „afinitatea naturală" faţă de curtea cu păsări domestice, în ciuda prezenţei unor pene cu adevărat *aeriene* care, dacă ar fi fost în exclusivitate utilizate, i-ar fi asigurat zborul spre cer (cf. Laufer, *The prehistory of aviation*, Chicago, 1928, p. 68).

Conform metodei noastre constante, să propunem după aceste exemple, în care materialismul participării alimentare apare sub o formă prea grosolană, un exemplu mai literar, mai rafinat, dar care, credem noi, construieşte aceeaşi imagine. În *Paradisul pierdut* (cartea a V-a trad. Chateaubriand, p. 195), Milton sugerează un fel de sublimare vegetală care pregăteşte, de-a lungul creşterii, o suită de mâncăruri din ce în ce mai aeriene:

Astfel, din rădăcină se înalţă mai uşoară verdea tulpină: din aceasta ies frunzele, şi mai aeriene: în sfârşit. floarea desăvârşită îşi răspândeşte parfumul. Florile şi fructele, hrană a omului, volatilizate pe o scară gradată, aspiră către spiritul vital, animal. intelectual; ele dau totodată viaţa şi sentimentul, imaginaţia şi înţelegerea, din care sufletul primeşte judecata...

Va veni poate un timp când oamenii vor fi ca îngerii, când niciun fel de dietă nu li se va părea incomodă şi niciun fel de hrană prea uşoară. Poate că, hrănite cu aceste alimente corporale, corpurile voastre vor putea cu timpul să devină doar spirit, perfecţionate de trecerea timpului, şi să-şi ia zborul, ca noi, în văzduh, cu ajutorul unor aripi.

Vico spunea: „Orice metaforă este un mit la scară redusă". Vedem că o metaforă poate să fie şi o fizica, o biologie, ba chiar şi un regim alimentar. Imaginaţia materială este cu adevărat mijlocitorul plastic care uneşte imaginile literare şi substanţele. Exprimându-ne *material*, putem transpune întreaga viaţă în poeme.

VI

Pentru a dovedi că interpretarea noastră, în aparenţă atât de specială, a zborului oniric poate oferi o temă generală care să lumineze anumite opere, vom examina rapid, tocmai din acest punct de vedere,

poezia lui Shelley. Shelley a iubit fără îndoială natura întreagă şi a cântat, mai bine ca nimeni altul, fluviul şi marea Viaţa sa tragică l-a legat pentru totdeauna de destinul apelor. Totuşi, semnul *aerian* ne pare încă şi mai profund, şi dacă, pentru a defini o poezie, nu va trebui să folosim decât un singur adjectiv, va trebui să cădem de acord cu destulă uşurinţă că poezia lui Shelley este *aeriană*. Dar, oricât de corect ar fi, acest adjectiv nu ne este de ajuns. Noi vrem să dovedim că în mod material, dinamic, Shelley este un poet al substanţei aeriene. În el, fiinţele aerului: vântul, miresmele, lumina, făpturile fără formă au o acţiune *directă*: „Vântul, lumina, aerul, mireasma unei flori trezesc în mine emoţii violente" 1. Meditând la opera lui Shelley, înţelegem în ce fel reacţionează anumite suflete la *violenţa blândeţii*, cât de sensibile sunt ele la greutatea corpurilor imponderabile, cum se dinamizează ele tocmai sublimându-se.

Vom avea, în cele ce urmează, multe dovezi – directe şi indirecte – ale faptului că reveriile poetice ale lui Shelley poartă semnul *sincerităţii onirice*, definită de noi ca fiind decisivă din punct de vedere poetic. Dar să propunem mai întâi. pentru a fixa discuţia, o imagine în care apare în mod evident aripa onirică (*Opere complete*, trad fr. Rabbe, t. II, p. 209):

Citat de Louis Cazamian. *Études de psychologie Hrte raire*. p. 82.

„De unde veniţi, atât de sălbatice şi de uşoare? Căci în picioarele voastre purtaţi sandale de fulger, iar aripile voastre sunt suave şi delicate precum gândirea". Există o uşoară alunecare a imaginilor care desprinde aripile de sandalele de fulger; dar această alunecare nu poate rupe unitatea imaginii; imaginea este foarte unitară, şi suavă şi delicată este mişcarea, nu aripa şi nici penajul mângâiat de o mână visătoare. Să repetăm ceea ce am mai spus; o astfel de imagine refuză atributele alegorice; ea trebuie înţeleasă de un suflet parcă fermecat, ca o mişcare imaginară. Am spune că este o acţiune a sufletului şi că o înţelegem dacă *o facem*. „O antilopă în fuga-i rapidă, ca un impuls suspendat, ar fi mai puţin aeriană şi mai puţin uşoară", mai spune Shelley (loc. cit., t. II, p. 263). Cu această noţiune de *impuls suspendat*, Shelley propune o hieroglifă pe care imaginaţia formelor cu greu ar

putea-o descifra. Dar imaginaţia dinamică ne oferă cheia: impulsul suspendat este tocmai *zborul oniric*. Doar un poet îl poate explica pe un alt poet De acest *impuls suspendat*, ce-şi lasă-n noi urma zborului, am putea apropia următoarele trei versuri ale lui Rilke1:

Acolo unde nu era niciun drum noi am zburat în suflet ne stăruie încă urma arcului.

După ce am recunoscut semnul fundamental, să studiem mai cu de-amănuntul sursele adânci ale poeziei lui Shelley. Să luăm, de exemplu, poemul său *Prometeu eliberat*. Vom recunoaşte pe dată că e vorba de un *Prometeu aerian*. Titanul este înlănţuit de vârful muntelui tocmai pentru a se pătrunde de viaţa văzduhului. El tinde spre înălţimi parcă *smulgându-se* din lanţuri. El prezintă dinamica desăvârşită a *aspiraţiilor* sale.

Shelley, în cadrul aspiraţiilor sale umanitare, în cursul reveriilor sale clare cu privire la o umanitate mai fericită, a văzut în Prometeu fiinţa ce-l *ridică* pe om împotriva Destinului, împotriva zeilor înşişi. Toate revendicările sociale ale lui Shelley sunt active în opera sa. Dar mijloacele şi mişcările imaginaţiei sunt cu totul independente de pasiunile sociale.

1 RILKE, *Poèmes*. traci. În Lou Albert-Lasard (VI).

Credem chiar că adevărata forţă poetică a poemului *Prometeu eliberai* nu este, în niciunul dintre elementele sale, împrumutată simbolismului social. Anumite suflete au o imaginaţie mai curând cosmică decât socială. Este, după părerea noastră, şi cazul imaginaţiei lui Shelley. Zeii şi semizeii sunt nu atât persoane – imagini mai mult sau mai puţin nete de oameni – cât *forţe psihice* care vor juca un rol într-un Cosmos însufleţit de un adevărat destin psihic. Să nu ne grăbim a spune că personajele sunt în acest caz nişte *abstracţiuni*, căci *forţa de înălţare psihică*, forţă prometeană prin excelenţă, este cu totul concretă. Ea corespunde unei *operaţii* psihice pe care Shelley o cunoaşte foarte bine şi pe care vrea să i-o transmită cititorului său.

Să ne amintim mai întâi că *Prometeu eliberat* a fost scris „pe ruinele muntoase ale băilor lui Caracalla, printre poieni înflorite...”, în faţa „arcadelor, suspendate în aer, ce-ţi dau ameţeli – dizzy arches suspended în ar”. Un *pământean* ar vedea stâlpii: *o fiinţă a văzduhului* nu vede decât „arcadele *suspendate în aer*”. Sau, mai bine zis, Shelley nu contemplă *desenul* arcadelor ci, dacă putem spune astfel, însăşi *ameţeala*. Shelley trăieşte cu tot sufletul într-o patrie aeriană, în patria

celei mai mari înălţimi. Această patrie este dramatizată de ameţeala pe care o simte, o ameţeală provocată tocmai pentru ca acela ce o îndură să se poată bucura de victoria asupra ei. Astfel, omul încearcă să se smulgă din lanţuri pentru a şti cum îi va fi elanul eliberator. Dar, să nu ne înşelăm, operaţia pozitivă este însăşi eliberarea Ea marchează supremaţia intuiţiei aerului asupra intuiţiei terestre şi solide a lanţului. Această ameţeală depăşită, această înlănţuire ce freamătă de libertate reprezintă însuşi sensul dinamismului prometean.

Încă din prefaţă, Shelley explică sensul foarte psihologic ce trebuie acordat imaginilor sale prometeene1: „Imaginile pe care le-am folosit aici îşi au originea, în cea mai mare parte, în operaţiile spiritului uman sau în acţiunile exterioare care le exprimă: lucru destul de rar în poezia modernă, deşi Dante şi Shakespeare oferă numeroase exemple de acest gen, iar Dante mai mult decât oricare alt poet şi cu mai mare succes". *Prometeu eliberat* este astfel pus sub semnul lui Dante. cel

1 Shelley. *Oeuvres*. traci. fr. Rabbe. t II. p. 120.

Visul zborului

„De unde veniţi, atât de sălbatice şi de uşoare? Căci în picioarele voastre purtaţi sandale de fulger, iar aripile voastre sunt suave şi delicate precum gândirea". Există o uşoară alunecare a imaginilor care desprinde aripile de sandalele de fulger; dar această alunecare nu poate rupe unitatea imaginii; imaginea este foarte unitară, şi suavă şi delicată este mişcarea, nu aripa şi nici penajul mângâiat de o mână visătoare. Să repetăm ceea ce am mai spus; o astfel de imagine refuză atributele alegorice; ea trebuie înţeleasă de un suflet parcă fermecat, ca o mişcare imaginară. Am spune că este o acţiune a sufletului şi că o înţelegem dacă *o facem*. „O antilopă în fuga-i rapidă, ca un impuls suspendat, ar fi mai puţin aeriană şi mai puţin uşoară", mai spune Shelley (loc. cit., t. II, p. 263). Cu această noţiune de *impuls suspendat*, Shelley propune o hieroglifă pe care imaginaţia formelor cu greu ar putea-o descifra. Dar imaginaţia dinamică ne oferă cheia: impulsul suspendat este tocmai *zborul oniric*. Doar un poet îl poate explica pe un alt poet De acest *impuls suspendat*, ce-şi lasă-n noi urma zborului, am putea apropia următoarele trei versuri ale lui Rilke:

Acolo unde nu era niciun drum noi am zburat.
În suflet ne stăruie încă urma arcului.

După ce am recunoscut semnul fundamental, să studiem mai cu de-amănuntul sursele adânci ale poeziei lui Shelley. Să luăm, de exemplu, poemul său *Prometeu eliberat*. Vom recunoaşte pe dată că e vorba de un *Prometeu aerian*. Titanul este înlănţuit de vârful muntelui tocmai pentru a se pătrunde de viaţa văzduhului. El tinde spre înălţimi parcă *smulgându-se* din lanţuri. El prezintă dinamica desăvârşită a *aspiraţiilor* sale.

Shelley, în cadrul aspiraţiilor sale umanitare, în cursul reveriilor sale clare cu privire la o umanitate mai fericită, a văzut în Prometeu fiinţa ce-l *ridică* pe om împotriva Destinului, împotriva zeilor înşişi. Toate revendicările sociale ale lui Shelley sunt active în opera sa. Dar mijloacele şi mişcările imaginaţiei sunt cu totul independente de pasiunile sociale.

1 Rilke, *Poèmes*. irad. În Lou Albert-Lasard (VI) ...”

Credem chiar că *eliberat* nu este, tată simbolismului social, curând cosmică decât – cazul imaginaţiei lui persoane – imagini mai cât *forţe psihice* care vor de un adevărat destin psihic.: „— 07 ni

43

a poemului *Prometeu* v. – ...entele sale, împrumu-suflete au o imaginaţie mai i noastră, şi sunt nu atât JŢI” nete de oameni – Jt, un Cosmos însufleţit ne ştăbim a spune că! *fţ p* geJ; ne slăbim a p de un adevărat destin?!? *Zslactiun* „căci for*ţa d*e *p*ersonajele sunt în acest caz nişte *a *c*u totul

Săltare psihică, fort* prorne cana-nn «t, concretă. Ea corespunde uneiope-ţi cititoru. O cunoaşte foarte bine şi pe care vrea lui sau... a *Prometeu eliberat* a fost scris

Să ne amintim «**%* VCaracalla, printre poieni „pe ruinele muntoase ale «tor lu’ aei% ce. Ţi dau înflorite...”, în faţa arca celor susp *em* ar ameţeli – dizzy arches «g-wv «i decât „arcadele vedea stâlpii: *o fimfoa* «ffzis, shelley nu contemplă *suspendate în aer* bău>” une astfel. Însăşi *ameţeala*, *desenul* arcadelor ci JSStaK%le aeriană, în patria Shelley trăieşte cu tot ufl «» n r este dramatizată de celei mai mari înălţimi. Acw. v cată tocmai pentru ameţeala pe care o simte, o i ei.

ca acela ce o îndura şase P°a din lanţun pentru a şti cum Astfel, omul încearcă să sesmul a

Îi va fi elanul eliberator. saJ suprematia intuiţieitivă este însăşi eliberare. Emacn & F. Această aerului asupra intuiţiei eres re: tă de] iberţate ameţeală depăşită, se «care cereprezintă însuşi «y-gJJS Ssul

foarte psihologic încă din prefaţa, She He> «P” i: „Imaginile pe ce trebuie acordat imagin or sate pron în care le-am folosit aici îşi au °n’c’ţ unde exterioare care le operaţiile spiritulu. umanju ino >un deşi Dante şi

exprimă: lucru destul de ar. *M* Dante Shakespeare oferă numeroase exen p u mai mult dec. t oricare aH pe h] Dame cel

Prometeu eliberat este astfel pus suu

1 Shellby. Ce «vr «. «rad b Rabbe. t D. P120.

 mai verticalizat dintre poeţi, poetul care explorează cele două verticale, cea a Paradisului şi cea a Infernului. Pentru Shelley orice imagine este o *operaţie*, o operaţie a spiritului uman; ea comportă un principiu spiritual lăuntric chiar atunci când o credem a fi doar un simplu reflex al lumii din afară. De aceea, când Shelley ne spune: „poezia este o artă a mimării”, trebuie să înţelegem că ea mimează ceea ce nu vedem: viaţa umană profundă. Ea mimează mai curând forţa decât mişcarea. Proza poate spune viaţa care se vede, mişcarea ce se desfăşoară. Numai poemele pot aduce în plină lumină forţele ascunse ale vieţii spirituale. Ele sunt, în sensul schopenhauerian al termenului, fenomenul acestor forţe psihice. Toate imaginile cu adevărat poetice arată ca o *operaţie spirituală*. Pentru a înţelege un poet în sensul shelleyan, nu trebuie aşadar, cum ar lăsa să se creadă o lectură grăbită a prefeţei la *Prometeu eliberat*, să analizăm în maniera lui Condillac „operaţiile spiritului uman”. Datoria poetului este de a împinge uşor imaginile pentru a fi sigur că spiritul uman operează asupra lor în mod uman, pentru a fi sigur că sunt imagini umane, imagini care umanizează forţele cosmosului. Atunci ajungi la cosmologia umanului. În loc să trăieşti un antropomorfism naiv, îl redai pe om forţelor elementare şi profunde.

Or, viaţa spirituală se caracterizează printr-o operaţie dominantă: ea vrea să crească, ea vrea să se înalţe. Caută instinctiv *înălţimea*. Imaginile poetice sunt deci toate, pentru Shelley, *operatori de înălţime*. Altfel spus, imaginile poetice sunt *operaţii* ale spiritului uman în măsura în care ele ne uşurează, ne ridică, ne înalţă. Ele nu au decât un ax de referinţă: axul vertical. Sunt prin esenţă aeriene. Dacă o singură imagine a poemului nu îndeplineşte această funcţie, poemul cade şi se zdrobeşte, omul este redat sclaviei, lanţul îi răneşte carnea. Poetica lui Shelley reuşeşte, cu totala inconştienţă a geniului, să evite

aceste îngreunări accidentale şi să asocieze într-o bine alcătuită cunună toate florile înălţării. S-ar părea că poate măsura, printr-o simplă atingere delicată, forţa de redresare a tuturor spicelor. Citindu-l. Înţelegi cugetarea profundă a lui Masson-Oursel[1]: „Vârfurile drumului spiritual seamănă cu nişte tactisme”. *Atingem* înălţimea ce creşte întruna. Imaginile

1 Masson-Oursel. *Le Îmi me mphysique*. p. 49.

dinamice ale lui Shelley operează în această regiune a vârfului drumului spiritual.

Acum înţelegem cum imagini atât de puternic polarizate în sensul *înălţimii* pot căpăta uşor valorizări sociale, morale, prometeene. Dar aceste valorizări nu sunt căutate; ele nu sunt un scop pentru poet. Înaintea metaforelor sociale, imaginea dinamică se arată a fi o valoare psihică primordială. Iubirea de oameni, situându-se deasupra fiinţei noastre, vine într-ajutor celui care vrea întruna să trăiască deasupra propriei fiinţe, pe vârfurile fiinţei. Astfel, levitaţia imaginară primeşte toate metaforele măreţiei umane; dar realismul psihic al levitaţiei îşi are propria creştere, creşterea sa lăuntrică. Este realismul dinamic al unui psihism aerian.

Am studiat, în cartea noastră *Apa şi visele*, temele poetice ale bărcii. Am arătat că aceste teme aveau o mare putere pentru că implicau amintirea inconştientă *a. fericirii legănate*, a leagănului în care fiinţa umană cunoaşte, *în întregimea ei*, o fericire nelimitată. Am mai arătat şi că, pentru anumite persoane care visează, barca din vis care se legăna pe valuri părăseşte pe nesimţite apa şi se duce în cer. Doar o teorie a imaginaţiei dinamice poate stabili *continuitatea* unor asemenea imagini pe care nu le-ar putea justifica niciun fel de realism al formelor, niciun fel de experienţă din starea de veghe. Principiul continuităţii imaginilor dinamice ale apei şi ale aerului nu este altul decât *zborul oniric*. De aceea, de îndată ce am înţeles sensul profund al fericirii legănate, de îndată ce l-am apropiat de suavitatea călătoriilor onirice, călătoria aeriană ne apare ca o transcendenţă uşoară a călătoriei pe valuri: fiinţa legănată în al său leagăn, nedezlipită de pământ, este acum legănată de braţele materne. Ea realizează superlativul fericirii legănate: fericirea purtată. Ne vom explica astfel fără dificultate cum toate imaginile călătoriei aeriene sunt imagini

blânde. Dacă există în ele şi voluptate, e vorba de o dulce voluptate, difuză, îndepărtată. Niciodată visătorul aerian nu e chinuit de pasiune şi niciodată visătorul aerian nu-i luat de furtuni şi de vifor, sau cel puţin el se simte purtat de o mână tutelară, de braţe protectoare.

Shelley s-a urcat adeseori în barca aeriană. El a trăit cu adevărat în *leagănul vântului*. „Barca noastră, spune el1 în

Shelley. *Oeuvres*. trad. În Rabbe. t. II *Epipsychidion*, p. 274.

Epipsychidion, seamănă cu un albatros al cărui cuib este un eden îndepărtat din Orientul purpuriu; şi ne vom aşeza între aripile ei, în timp ce Noaptea şi Ziua, Uraganul şi Seninul îşi vor continua zborul...” Dacă ar trebui să îmbinăm imaginile prin mijlocirea vederii, am pierde orice speranţă de a uni o barcă şi un albatros şi de a vedea un cuib aşezat pe razele orizontale ale Aurorei. Dar imaginaţia dinamică are o altă putere. O scriitoare pe care raţionalismul o împiedică adeseori să viseze, George Sand, vorbeşte, în *Aripile curajului*, despre pasărea care are ouă de nori şi ale cărei ouă sunt clocite de vânt, dar fără a trăi cu adevărat această imagine, fără să ne poată face să participăm, aşa cum face Shelley, la viaţa şi la călătoria aeriană1.

Asemenea bărcii, *insula plutitoare* – feerie atât de frecventă în cazul unui psihism consacrat artei – se transformă, pentru un psihism aerian, într-o *insulă suspendată*. Pentru poetica lui Shelley, ţinutul de predilecţie este cu adevărat „o insulă suspendată între Cer, Aer, Pământ şi Mare, legănată de o limpede linişte”. După cum se observă foarte bine, poetul *vede* insula celestă tocmai pentru ca el imaginează sau trăieşte o legănare liniştită. Mişcarea creează viziunea, mişcarea trăită aduce cu sine balsamul unei uşurări pe care n-ar putea-o niciodată realiza mişcarea contemplată. Poetul îşi găseşte de nenumărate ori odihna „pe aceste insule rătăcitoare de rouă aeriană” (p. 249).

Shelley locuieşte în infinitul cerului, într-un palat construit din „bucăţi de zi intensă şi senină”, acoperit cu „plăci de lumină de lună”. Când vom studia unirea imaginară dintre ceea ce luminează şi ceea ce înalţă, când vom arăta că aceeaşi „operaţie a spiritului uman” ne duce spre lumină şi spre înălţime, vom reveni asupra acestei voinţe de

construcţie diafană, asupra acestei solidificări opaline a tot ceea ce iubim cu pasiune în eterul trecător. Încă de pe acum. am vrea să dăm impresia că în cazul acesta lumina însăşi îl poartă şi îl leagănă pe cel ce visează. Este – în ordinea imaginaţiei dinamice – unul dintre rolurile luminii voluminoase, cu forme rotunde şi mobile, fără nimic ascuţit sau tăios în ea. Atunci lumina.

1 Cf. Pierre-Gueguen. *Jeux cosmiques*. p. 57: „Vor răsări dintr-un ou mare de nour/În cuibul de miozotis al cerului”.

adevărată soră a umbrei, poartă în braţe umbră. „Şi Ziua, şi Noaptea, în depărtare, din înaltul turnurilor şi al teraselor suspendate, şi Pământul, şi Oceanul par să doarmă îmbrăţişate şi să viseze valuri, flori, nori, păduri, stânci, tot ceea ce citim în surâsurile lor şi numim realitate”. 1 în *insula suspendată*, toate elementele imaginare: apa, pământul, focul, vântul, îşi amestecă florile prin mijlocirea transfigurării aeriene. Insula suspendată se află în cer, într-un cer fizic, florile ei sunt ideile platonice ale florilor de pe Pământ Sunt cele mai *reale* dintre toate ideile platonice pe care le va fi contemplat vreodată un poet şi ascultând poemele lui Shelley, dacă vrem să trăim cu adevărat idealitatea aeriană a imaginilor, trebuie să recunoaştem că această idealitate este mai mult decât o idealizare a spectacolelor de pe Pământ. Viaţa aeriană este viaţa reală: dimpotrivă, viaţa terestră este o viaţă imaginară, o viaţă trecătoare şi îndepărtată. Pădurile şi stâncile sunt obiecte indecise, trecătoare şi plate. Adevărata patrie a vieţii este cerul albastru, „*hrana*” lumii e alcătuită din suflarea vântului şi din miresme. Shelley ar fi înţeles ca nimeni altul această imagine rilkeană:

Viziuni ale îngerilor, vârfurile copacilor poate
Sunt rădăcini care beau cerul;
Iar în pământ, adânci rădăcini de fag
Le par tăcute culmi.
(*Livezi*. XXXVIII)

Când cineva doarme la o asemenea înălţime, când visează cu toate adierile de vânt, munţii uriaşi şi câmpiile mării străbat la nesfârşit somnul Pământului şi al Oceanului. În caleidoscopul rotitor al Zilei şi al Nopţii, Pământul şi Oceanul sunt legănate laolaltă de Cerul imens şi nemişcat, dormind împreună cufundate într-una şi aceeaşi fericire. Poetica lui Shelley este o poetică a *imensităţii legănate*. Lumea este pentru Shelley un leagăn imens – un leagăn cosmic – din care zboară întruna vise. Încă o dată. aşa cum am arătat de atâtea ori în

studiile noastre despre imaginaţia materială a apei, vedem cum *urcă la nivel cosmic* impresiile celui care visează.

Poate că prin viziuni astfel materializate am putea explica intuiţiile schopenhaueriene care ne arată culorile ca fiind combinaţii de lumină şi de întuneric.

48

Aerul şi visele

Visul zborului

49

Vom fi acuzaţi poate că folosim un procedeu facil hiperbolizat şi că ne îngroşăm vocea în loc să producem argumente. Dar dacă am face altfel, ar lipsi ceva din psihologia visului. Oare un vis care nu schimbă dimensiunile lumii este vis cu adevărat? Un vis care nu *măreşte* lumea este, oare visul unui poet? Poetul aerian măreşte lumea dincolo de orice limită, iar Louis Cazamian poate să spună, comentând *Harpa eoliană1*: Shelley „vibrează cu toată fiinţa lui la nenumăratele unde senzitive pe care i le trimite natura şi pe care le produce poate, pe corzile universului, acea briză ideală care ar fi totodată sufletul fiecărei fiinţe şi Dumnezeul Totului”.

Iată de ce nu există, fără îndoială, în nicio literatură, o poezie mai vastă, mai spaţioasă, mai măritoare decât poezia lui Shelley sau, spre a vorbi în termeni şi mai exacţi, poezia lui Shelley este un spaţiu – un spaţiu dinamizat vertical care măreşte şi tonifică toate fiinţele în sensul înălţimii. Nu poţi intra în ea fără să participi la un urcuş, la o ascensiune. Nu poţi trăi în ea fără să auzi invitaţia şoptită: „A venit ziua când trebuie să zbori cu mine” (t. II, p. 273). În poetica lui Shelley, toate obiectele au o constantă tentaţie de a părăsi Pământul spre a se urca la Cer. Anumite imagini, de neînţeles pentru o imaginaţie a formelor, apar cu forma lor *imediată* când ai înţeles tipul dinamic care le corespunde în imaginaţia *imediată* a impulsurilor cu adevărat *elementare*. Cum să interpretăm altminteri pagini ca aceasta2: „Adeseori ei îi plăcea să se caţăre pe scara cea mai abruptă de abur coagulat până în vârful ascuţit al vreunui nor pierdut în văzduh şi, precum Arion pe spinarea delfinului, călărea, cântând, prin aerul nemărginit; adeseori, urmând drumul ocolit al urmei lăsate de fulger, ea alerga pe podişurile vântului”. Cerul este nemărginit pentru că ascensiunea nu cunoaşte niciun obstacol. Pentru o asemenea imaginaţie dinamizată, toate liniile sunt brazde adânci, toate semnele

cerului sunt chemări, iar dorinţa de ascensiune profită de toate aparenţele, oricât de trecătoare, ale verticalităţii.

Putem spune cu adevărat că mişcarea trăită de poezia lui Shelley depune imagini aeriene, tot astfel cum elanul vital, după Bergson. depune, de-a lungul traseului său. forme vii.

1 Louis Cazamian. *Entdes de psychologie lirte raire*. p...53.

2 Shelley. *loc.ch*... traci, fr., t II, p. 249. *La Magicknne de VAticisă* cartea a V-a.

Invers, fiecărei imagini realizate de poet trebuie să-i adăugăm o mişcare „dacă vrem să-i înţelegem acţiunea poetică. Astfel, aglomerarea de nori nu este *o scară* decât dacă vrem să ne urcăm pe ea, decât dacă vrem – din adâncul sufletului – să ne înălţăm şi mai mult. Imaginile devin obscure sau vane pentru un cititor care refuză elanul poetic foarte special ce le produce. Dimpotrivă, o imaginaţie simpatic dinamizată va găsi că sunt vii, adică *dinamic clare*. Căci putem vorbi despre o claritate şi o distincţie dinamice. Această claritate şi această distincţie dinamice corespund unor intuiţii dinamice naturale şi primare, în ordinea imaginaţiei dinamice, toate formele sunt prevăzute cu o mişcare: nu ne putem imagina o sferă fără a o roti, o săgeată fără a o trimite prin aer, o femeie fără a o face să surâdă. Iar când intuiţia poetică se extinde la întreg universul, viaţa noastră intimă cunoaşte cea mai mare exaltare. Totul ne poartă către înălţimi, norii, lumina, cerul, de vreme ce zburăm lăuntric, de vreme ce zborul este în noi. Shelley a cunoscut (t II, p. 217) „exultarea vaporoasă ce nu poate fi stăpânită... bucuria nemărginită care mă învăluie ca o atmosferă de lumină, şi mă poartă aşa cum un nor e purtat de un vânt lăuntric”. Vântul este aşadar în nor, norul este substanţa vântului, norul posedă în însăşi substanţa lui principiul mobilităţii aeriene. Mobilitatea este însăşi bogăţia substanţei uşoare. Pentru a înţelege primitivitatea imaginaţiei materiale şi a imaginaţiei dinamice nu vom medita niciodată îndeajuns asupra unor imagini ca acelea din poemele lui Shelley. În care imaginaţia materială şi imaginaţia dinamică îşi schimbă la nesfârşit între ele însuşi principiul lor. Toate fiinţele aeriene ştiu că ceea ce zboară, firesc, fără efort, fără o mişcare de aripă, este propria lor substanţă. Ele „beau vântul propriei lor viteze” (p. 180 – 182). Mai mult decât substanţa, nemuritoare în noi este mişcarea: „mişcarea se poate schimba, dar ea nu poate muri”.

Imaginea unui lucru în mişcare dus de „vântul propriei viteze”

nu-i altceva decât acea *antiperistasis* aristotelică pe care Piaget a observat-o în mentalitatea copiilor (*Cauzalitatea fizică la copil*. p. 27). Dar poetul posedă secretul de a-i da la o parte atât caracterul pueril, cât şi aspectul de teorie filosofică, încredinţându-se trup şi suflet *imaginaţiei*, poetul se adresează realităţii psihice primordiale: *imaginii*. El rămâne în dinamismul şi în viaţa imaginii. Atunci toate reducţiile raţionale sau

50

Aerul şi visele obiective îşi pierd orice sens. Când trăieşti această imagine odată cu Shelley, te convingi că *imaginile nu îmbătrânesc*. Nu ar avea prea mult sens să scriem despre *vârstele imaginaţiei*, în timp ce o carte ca aceea a lui Leon Brunschvicg despre *Vârstele inteligenţei* oferă o povestire limpede a unei maturizări intelectuale. E ca şi cum am spune că imaginaţia este principiul unei veşnice tinereţi. Ea întinereşte spiritul, redându-i primele imagini dinamice.

Nimic nu-i scapă acestei imaginaţii dinamizante. Shelley spune, de exemplu, în *Vrăjitoarea din Atlas* (t. II, p. 249): „Uneori ei îi plăcea să urce până la acele vârtejuri din aerul cel mai înalt, datorită cărora pământul se roteşte în «orbita-i zilnică1», şi să înduplece Spiritele din acele ţinuturi să o lase să se alăture corului lor”. Pentru aceste spirite, a cânta înseamnă a acţiona, a acţiona material. Ele trăiesc în aer, ele trăiesc cu aer. Datorită aerului, întreaga viaţă şi toate mişcările sunt posibile. Pământul se roteşte datorită mişcării aerului. Uriaşul glob pământesc are, ca oricare sferă, pentru imaginaţia dinamică, minunata mobilitate a rotaţiei.

Această astronomie imaginară îl va face pe un raţionalist să surâdă; el îl va întreba pe poet ce înseamnă de fapt „orbita zilnică a Pământului”. Un alt raţionalist va acuza poetica „vaporoasă” a lui Shelley pentru faptul că este doar o simplă parafrază a legilor ştiinţifice privitoare la expansiunea gazelor.2 Pentru a susţine un astfel de comentariu, Whitehead va aminti entuziasmul manifestat de modernistul Shelley faţă de ştiinţele fizice. Critica literară clasică, avidă de cunoştinţe clare, va crede cu uşurinţă că aceste referiri la ştiinţă au fost active. De fapt, a crede că doctrina „expansiunii gazelor” a jucat fie şi cel mai mic rol în poetica aeriană a lui Shelley înseamnă a uita de caracterul autonom al reveriei poetice la un mare poet

Critica – de obicei atât de fină şi de nuanţată – a lui Paul de Reul nu este mai pertinentă decât presupunerile matematicianului filosof.

El este descumpănit de *Vrăjitoarea din Atlas*. care alcătuieşte o fiinţă complexă „din foc, zăpadă şi iubire

Trebuie oare să mai amintim că în cosmogonia lui Descartes. materia cerului este cea care face ca pământu'! să se rotească în jurul lui însuşi? Dovadă că intuiţiile unei minţi clare nu sunt totdeauna foarte diferite de viziunile unui poet

AN. Whitehead. *Lji Science et le monde moderne*, trad fr., p. 116.

lichidă". Desigur, un biolog nu va fi de acord cu aşa ceva, dar un adevărat visător va simţi pe dată forţa dinamică a unui asemenea amestec. Dacă focul dă viaţă, dacă iubirea lichidă – uimitoare invenţie! – dă materia iubită, zăpada dă albeaţa, frumuseţea, viziunea culmilor. Zăpada – aici este o zăpadă aeriană, o zăpadă a vârfurilor de munte – dă fiinţei create acel aspect ireal care este, pentru Shelley, culmea realităţii. Şi în faţa acestor versuri admirabile:

Yoked to it by an ampihisbaenic snake The likeness of those winged steeds.

Paul de Reul este „ispitit să se frece la ochi" de mirare. El spune că asemenea pagini ţin de psihanaliză şi adaugă: „Să întrerupem acest rechizitoriu care nu vrea decât să liniştească conştiinţa unui critic". Un critic este aşadar – ciudată mărturisire! – o conştiinţă ce trebuie liniştită?

În pagini ce simpatizează mai mult cu opera lui Shelley, Paul de Reul scrisese totuşi că versul shelleyan „este organul mai uşor decât aerul, este *aripa* ce-i îngăduie şi-i poartă avântul". De Reul spune de asemenea, şi pe bună dreptate, că Shelley „traduce mişcările sufletului sau sufletul în mişcare". Vom reveni asupra caracterului sintetic al imaginaţiei dinamice care pune în mişcare un suflet. Vom vedea că trecerea de la mişcările sufletului la sufletul cuprins în întregime de mişcare este tocmai marea lecţie a zborului oniric. Zborul oniric conferă experienţelor visului o uimitoare unitate. El îi dăruieşte celui ce visează o lume omogenă care-i permite să verifice, în priveliştile zilei, marile iluminări ale vieţii nocturne, Ni se pare că poetica lui Shelley poate fi cel mai bine caracterizată ca zbor oniric ce urcă până la lumina deplină.

O mişcare trăită cu totul prin imaginaţie este adeseori întovărăşită de o muzică imaginară. O mare mişcare celestă produce o

armonie divină. O astronomie filosofică, ca şi astronomia pitagoreică trebuie, meditând asupra potrivirii dintre numere şi timpii revoluţiilor celeste, să provoace toate metaforele armoniei; dar contemplarea poetică, dacă este sinceră şi profundă, va înţelege mai firesc aceleaşi armonii. Filosoful crede că le regăseşte în numere tocmai pentru că ele

Paul de REUL. *De Wordsworfh o Kecns*. p. 213.

sunt activate în mod firesc în imaginaţie. Orice adevărat poet care contemplă cerul înstelat *aude* mersul regulat al astrelor. El aude „corurile aeriene”, noaptea, „dulcea noapte în mers”.

Pentru a auzi fiinţele din spaţiul infinit, trebuie să-ţi astupi urechile faţă de toate zgomotele de pe pământ; trebuie de asemenea – mai este oare cazul să o spunem? – să uiţi toate lecţiile mitologice şi şcolare. Atunci înţelegi de ce contemplarea este, în noi, o putere creatoare. Simţi cum se naşte o *voinţă de a contempla* care este pe dată o voinţă de a ajuta mişcarea pe care o contempli. Voinţa şi Reprezentarea nu mai sunt două puteri rivale ca în filosofia lui Schopenhauer. *Poezia este cu adevărat activitatea pancalistă a voinţei*. Ea exprimă voinţa de frumos. Orice contemplare profundă este, necesar şi firesc, un imn. Funcţia acestui imn este aceea de a *depăşi* realul, de a proiecta o lume sonoră dincolo de lumea mută. Teoria schopenhaueriană a poeziei e prea dependentă de o teorie a poeziei care evocă frumuseţile naturale. De fapt, poemul nu este traducerea unei frumuseţi imobile şi mute, ci o acţiune specifică.

Al patrulea act din *Prometeu eliberat* este străbătut de acele armonii imaginare *directe*, de acelearmonii ce se nasc dintr-o însufleţire a imaginaţiei dinamice. În pagini admirabile, Shelley asociază armonia când întunericului, când luminii. De exemplu, iată fluierul iernii, imagine cu totul trăită a clarităţii *substanţiale* ce îmbină claritatea *aerului iernatic* şi *claritatea unui sunet ascuţit, dar atât de bine realizat*, încât el pătrunde încetişor în sufletul inspirat (t II, p. 213): „Ascultaţi şi cum fiecare pauză e plină de subnote, de tonuri clare şi argintii, ascuţite precum gheaţa, care trezesc, care străpung simţurile şi trăiesc în suflet aşa cum stelele prelungi străpung aerul de cristal al iernii şi se oglindesc în mare”. Ascultaţi săgeţile luminii de

iarnă. Ele ţâşnesc din toate părţile. Întregul spaţiu vibrează la zgomotele ascuţite ale frigului. Nu există spaţiu fără muzică pentru că nu există expansiune fără spaţiu. Muzica

Pentru a răspunde unor obiecţii ce ne-au fost făcute cu privire la folosirea cuvântului *pancalism*, să amintim că l-am împrumutat de la Baldwin. Vrem să exprimăm prin el faptul că activitatea pancalistă tinde să transforme orice contemplare a universului într-o afirmare a frumuseţii universale. Cf. J.M. Baldwin, *The ohe génétique de la realite*. *Le Pancalisme*, trad. fr.

este o materie care vibrează. Panthea (L II, p. 223) iese „din şuvoiul muzical ca dintr-o baie de apă strălucitoare, ca dintr-o baie de lumină azurie", iar în *Prometeu* (actul II, scena I) răsună în ceruri acest puternic sunet de arcuş:

Hark! *Spirits speak*. *The Hquid responses of the ir aerial tongues yetsound*.

Ascultaţi! Spiritele vorbesc. Răspunsurile lichide ale limbilor lor aeriene mai răsună încă.

În timp ce pentru un *pământean* totul se risipeşte. şi se pierde atunci când el părăseşte pământul, pentru un *aerian* totul se adună, totul se îmbogăţeşte pe măsură ce el urcă. Aerianul Shelley ni se pare a realiza o *corespondenţă* pe care este foarte instructiv să o comparăm cu *corespondenţele baudelairiene*.

Corespondenţa baudelairiană este întemeiată pe un acord profund dintre substanţele materiale; ea realizează una dintre cele mai importante *chimii* ale senzaţiilor, în multe cazuri mai *unitară* decât alchimia rimbaldiană. Corespondenţa baudelairiană este un nod puternic al imaginaţiei materiale. În acest nod, toate materiile imaginare, toate „elementele poetice" îşi schimbă între ele bogăţiile, îşi hrănesc reciproc metaforele.

Corespondenţa shelleyană este o sincronie a tuturor imaginilor dinamice ale imponderabilităţii fantomale. În timp ce corespondenţa baudelairiană reprezintă domnia imaginaţiei materiale, corespondenţa shelleyană reprezintă domnia imaginaţiei dinamice. În metapoetica lui Shelley, calităţile se reunesc în funcţie de reciproca lor imponderabilitate. Ele se sublimează împreună, se ajută să se sublimeze una prin cealaltă într-o nesfârşită progresiune. André Chevrillon, în al său *Studiu asupra Naturii în poezia lui Shelley*, scrie: „Shelley este numit pe bună dreptate în Anglia poetul poeţilor. Poezia

sa este într-adevăr produsul unei duble distilări. Ea este faţă de celelalte poezii ceea ce acestea sunt faţă de real… Volatilă, instabilă, arzătoare, imponderabilă, mereu gata să se sublimeze, ea nu mai are trup”. Cu câteva pagini mai înainte. André Chevrillon (p. 120) insistase asupra acestei sublimări aeriene: „Toate descrierile au o trăsătură comună şi semnificativă: pe măsură ce se dezvoltă, de la o strofă la alta, obiectul îşi pierde una câte una caracteristicile individuale şi aspectul solid, transformându-se într-o fantomă vagă şi luminoasă”. Această

evanescenţă în lumină este un tip de sublimare cu deosebire netă la Shelley.

Tăcerea Nopţii sporeşte „profunzimea” cerurilor. Totul se armonizează în această tăcere şi în această profunzime. Contradicţiile se şterg, vocile discordante tac. Armonia vizibilă a semnelor cereşti face să amuţească în noi vocile pământeşti ce nu ştiu decât să se plângă şi să geamă. Dintr-odată, Noaptea este un imn impunător: romantismul bucuriei şi al fericirii răsună pe corzile lirei lui Ariel. Shelley este cu adevărat poetul fericit al aerului şi al înălţimii. Poezia lui Shelley *este romantismul zborului*.

Acest romantism aerian al zborului dăruieşte aripi tuturor lucrurilor de pe pământ Misterul trece din substanţă în atmosferă. Totul conspiră pentru a da fiinţei izolate o viaţă universală. Pe vremea când ascultam cum se coc corcoduşele, vedeam cum soarele mângâie toate fructele, aurindu-le rotunjimile, şlefuindu-le bogăţiile. Verdele pârâu, cu aeriana-i cascadă, zguduia clopoţeii florilor de căldăruşă. Un sunet albastru îşi lua zborul. Ciorchinele de flori îşi trimitea la nesfârşit trilurile spre cerul albastru. îl înţelegeam pe Shelley (p. 264) (*Epipsychi-dion*) „şi de pe buzele sale, ca dintr-o zambilă plină cu o rouă *a* de miere, picură un murmur lichid, ce împătimeşte simţurile până la leşin, dulce precum pauzele muzicii planetare auzite în extaz”. Când o floare murmură astfel, când clopoţelul florii răsună în vârful tulpinii, tot pământul tace, tot cerul vorbeşte. Universul aerian se umple cu o armonie de culori. Anemonele multicolore colorează cerul imens… Culoarea se contopea cu vocea şi cu miresmele pe vremea

când florile vorbeau...

Iată de altfel o întrebare foarte precisă: în ce sens trebuie să spunem că un sunet devine aerian? Să răspundem că atunci când el se află la limita tăcerii, plutind într-un cer îndepărtat, blând şi nemărginit. Paradoxul se articulează aici pe relaţia dintre ceea ce este mic şi ceea ce este mare. Infinitul mic al sunetului, *pauza* din armonia florilor zguduie infinitul mare al universului vorbitor. Trăim cu adevărat timpul shelleyan (p. 270) în care „lumina se preschimbă în iubire”, în murmur de iubire, iar crinii au voci atât de convingătoare, încât învaţă întregul univers să iubească. Se aud paşii unui vânt nemişcat (p. 251). Se aude *ritmul continuu*, „cu mişcarea lui ce seamănă cu duhul acestui vânt, ai cărui paşi ne adâncesc în somn”.

Un exemplu limpede de *corespondenţe*, alcătuite în cele mai înalte regiuni ale imaginarului, poate fi găsit la filosoful necunoscut (Louis-Claude de Saint-Martin) care scrie în *Omul dorinţei* (t. I, p. 101): „Nu-i ca în întunecata noastră locuinţă, unde sunetele nu pot fi comparate decât cu alte sunete, culorile cu alte culori, o substanţă cu substanţa analoagă; acolo totul era omogen.

Lumina vibra sonor, melodia zămislea lumină, culorile erau străbătute de mişcare, pentru că erau vii; iar obiectele erau în acelaşi timp sonore, diafane şi destul de mobile pentru a se întrepătrunde şi a parcurge dintr-odată întreaga întindere”.

Urmând liniile unor imagini baudelairiene, cobori în cripta simţurilor spre a găsi unitatea în adânc şi în întuneric. La Louis-Claude de Saint-Martin, o mişcare inversă ne îndreaptă către unitatea luminii; mai exact, sinteza dintre lumină, sonoritate şi imponderabilitate determină o *ascensiune în linie dreaptă*. A te roti precum soarele pe cer ar însemna să asculţi de o simplă imagine vizuală, ignorând sensul substanţial al divinei imponderabilităţi. Dimpotrivă, în cazul *ascensiunii în linie dreaptă*, „puterile din ţinuturile” străbătute vin şi sprijină sufletul „cu aripile lor”: ele izgonesc cu răsuflarea lor vie rămăşiţa de întinare pe care sufletul a suferit-o în timpul somnului din lumea de jos; „şi apoi înscriu pe suflet, cu mâinile lor de foc, semnul ce dovedeşte iniţierea lui, pentru ca, înfăţişându-se în ţinutul următor, să fie lăsat pe dată să intre şi să primească o nouă purificare şi o nouă răsplată”.

Iată sinteza dintre purificare şi răsplată, dintre calităţile fizice şi calităţile morale, care se operează pe „această linie a vieţii”: reveria

dinamică a aerului. Diafanul, imponderabilul şi sonorul determină un fel de reflex condiţionat al imaginaţiei. Asemenea reflexe condiţionate, legând între ele calităţi imaginare, dau specificitate diferitelor temperamente poetice. Vom avea prilejul să revenim asupra acestei probleme.

VII

Documente găsite într-o operă atât de particulară precum este cea a lui Shelley ar putea părea excepţionale, şi nu am fi ’ndeajuns de bine pregătiţi să înţelegem persistenţa impresiilor

zborului oniric în reveria trează dacă ne-am limita la cercetarea unei singure poezii. Va fi fără îndoială interesant să-i studiem, din punctul de vedere al imaginaţiei dinamice, pe observatorii cei mai obiectivi ai spiritului uman. Vom afla astfel, în mai multe opere ale lui Balzac, dovezi ale caracterului psihologic real al „ascensiunii psihologic trăite”.

De exemplu, povestirea intitulată *Proscrişii1* ni se pare în această privinţă o operă foarte simptomatică. S-ar zice mai întâi că, în anumite pagini, romancierul acceptă imagini gata făcute, imagini ce vor fi neîndoielnic taxate drept simple metafore verbale. Dar dintr-odată cititorul întâlneşte o trăsătură care nu înşală, căci, urmărind-o, simţi că imaginaţia lui Balzac îşi continuă impresiile despre zborul nocturn. Atunci, dacă ne întoarcem la imaginile ce păreau la prima vedere factice, suntem obligaţi să «recunoaştem că ele aparţin unei experienţe onirice reale. Învăţăm să visăm textul pe care critica clasică se mulţumeşte să-l înţeleagă şi, până la urmă, să-l treacă cu vederea. Astfel, când Balzac ne spune că Dante, „cu Biblia în mână, după ce spiritualizase materia şi materializase spiritul... admitea posibilitatea de a ajunge, prin credinţă, de la o sferă la alta”, noi nu dăm atenţie acestei materii spiritualizate şi acestui spirit materializat, deoarece *înţelegem* atât de repede, încât uităm să imaginăm. Pierdem beneficiul unei imaginaţii materiale care ne-ar îngădui să trăim realitatea puternică a acestei stări mesomorfe, aflată la egală distanţă de spirit şi de materie. Documentul poate deci să pară sărăcăcios şi doar verbal. Dar dacă vrem să *trăim* cu adevărat cuvintele, dacă vrem

să înţelegem că acel Dante însufleţit de Balzac vorbeşte fizic, material, vom realiza acea *stare mesomorfă* de fizică imaginară. Pe dată toate metaforele vor deveni coerente, toate metaforele desprinderii de pământ, ale zborului, ale ascensiunii, ale imponderabilităţii vor apărea din experienţele psihologice pozitive.

De exemplu, iată cum e notată *tensiunea* specifică desprinderii de pământ (p. 345): „acea tensiune dureroasă prin care ne proiectăm forţele când vrem să zvâcnim în sus, precum păsările ce-şi iau zborul". Putem, desigur, să nu acordăm nici un interes acestei notaţii dinamice, să nu ne gândim decât la

] Balzac, *Les Proscrits*, Ed. Ollendorff, Paris, 1902.

Idei, să credem că metaforele există doar pentru a sugera idei: dar ar însemna să renunţăm la o întreagă serie de observaţii psihologice, la observaţiile ce ţin de *psihologia proprietăţii*. Pentru a traduce nu doar experienţa elanului, ci pe cea a *voinţei de elan*, psihologia are nevoie de o imagine dinamică foarte specială, foarte importantă, de vreme ce este o imagine intermediară între salt şi zbor, între un discontinuu şi o continuitate. *Tensiunea* pe care Balzac trebuie să o traducă este o tensiune care conferă o suită temporală unei clipe de decizie. Ea este conştiinţa unei forţe care va acţiona şi care va continua un efort Ea ţine de însăşi esenţa unei psihologii a proiectării, se află în însăşi inima reprezentării şi a voinţei. Această proiectare îşi află prima lecţie în imaginaţia dinamică a zborului. De ce să nu ne aplecăm asupra ei? în prima pagină, găsim de altfel o referire explicită la zborul oniric: „Mă aflam în plină noapte, şi totuşi în preajma zilei. Zburam, luat pe sus de călăuza mea, dus de o putere asemenea aceleia care, în visele noastre, ne răpeşte spre sferele ce nu pot fi văzute cu ochii trupului" 1.

Faptul că zborul are loc la limita dintre noapte şi vis este semnul acelei sublimări *complexe* prin care imponderabilitatea aduce lumină, iar lumina imponderabilitate, ca în „corespondenţele" poetice ale lui Shelley. Această *sublimare complexă* explică şi caracterul material şi totodată dinamic al aureolei care-i înconjoară pe cei ce „urcă". În povestirea balzaciană cititorul care „gândeşte" o va lua drept o imagine-clişeu. Vrem să fim cititorul care „imaginează", de aceea citim în sensul tare, în sensul fizic, următoarele rânduri: „Aureola care ne încununa frunţile izgonea umbrele din calea noastră ca pe o pulbere impalpabilă". Să trăim deci progresiunea de la abstract la concret, de

vreme ce trebuie să însufleţim întotdeauna cuvintele prin imagini. Umbrele sunt izgonite de pe frunte, de pe frunte este izgonit tot ceea ce întunecă privirea, grijile sunt izgonite ca o cenuşă, apoi ca un fum, apoi ca o ceaţă şi mai îndepărtată. Astfel apare aureola, ca o cucerire fizică, lină şi treptată. Este cucerirea unui spirit ce ia treptat cunoştinţă de claritatea sa. În împărăţia imaginarului, lupta se da între

1 Merejkowski. *Dante*, trad. fr… p. 449: „Aripile vii ale lui Dante. acele aripi lăuntrice, sunt contrariul aripilor mecanice, exterioare, ale lui Leonardo Da Vinci şi ale noastre…”

licărire şi penumbră, între ceaţă şi ceaţă, între fluid şi fluid. Aureola, sub formă născândă, nu-şi trimite încă razele. Ea se mulţumeşte să fie stăpână asupra unei „pulberi impalpabile”. Este o materie cu mişcare fericită. Victor-Émile Michelet (*Iubire şi magie*, p. 68) scrie: „Corpul astral se mişcă în aureolă ca peştele în apă”. De aceea, mai abstract, aureola realizează una dintre formele succesului împotriva rezistenţei la a urca. Rezistenţa la ascensiune este o rezistenţă ce *se micşorează* pe măsură ce te înalţi. Este contrariul rezistenţei pământului, care sporeşte pe măsură ce sapi. Iar această observaţie – mai este oare nevoie să o spunem? – e mai exactă şi operează cu mai multă regularitate în lumea imaginară decât în lumea reală, unde domneşte aleatoriul.

O imagine cosmică poate de altfel să contribuie la glorificarea aureolei. Pentru cel ce se înalţă, orizontul se lărgeşte şi se luminează. Orizontul este pentru el imensa aureolă a pământului contemplat de fiinţa înălţată; are prea puţină importanţă dacă această înălţare este fizică sau morală. Cel ce vede departe are privirea limpede, chipul i se luminează, fruntea de asemenea Fizica idealului este o fizică atât de coerentă, încât acceptă toate reciprocităţile.

Dar în acest caz, dacă vrem, aşa cum propunem, să materializăm şi să dinamizăm imaginile literare, nu mai există metafore în sensul tradiţional al termenului. Orice metaforă conţine în sine o putere de reversibilitate; cei doi poli ai unei metafore pot, alternativ, juca rolul real sau rolul ideal. Prin aceste inversiuni, locuţiunile cele mai uzate, ca, de exemplu, *frazele înaripate*, capătă o oarecare consistenţă

materială, o oarecare mişcare reală. Dacă facem efortul de imaginaţie de a pune în mişcare imaginile, vom materializa cu uşurinţă, în materia-i aeriană, un text ca acesta: marele proscris „călătorea prin spaţii, ducând sufletele pătimaşe pe aripile cuvintelor sale, şi-i făcea pe cei ce-l ascultau să simtă infinitul, cufundându-i în oceanul ceresc. Doctorul explica logic infernul prin alte cercuri, dispuse în ordine inversă faţă de sferele strălucitoare, care aspirau către Dumnezeu, unde suferinţa şi tenebrele înlocuiau lumina şi spiritul. Torturile erau tot atât de inteligibile ca şi plăcerile. Termenii comparaţiei existau în tranziţiile vieţii omeneşti, în diferitele ei ambianţe marcate de durere şi de înţelegere" (p. 331). Explicaţia aceasta este, credem noi, mai curând fizică, fiziologică – decât „logică". Torturile şi plăcerile sunt cu adevărat elementele unei cosmologii. Ele sunt semnele fundamentale ale dublei cosmologii ale unei imaginaţii terestre şi aeriene. Au o legătură cu propria noastră experienţă. Aspiraţia către înălţime îşi află o semnificaţie în aparenţă foarte săracă, dar directă, într-unul dintre dinamismele visului. De ce nu am raporta la ea acea pagină *atât de simplă* din Balzac? Oceanul ceresc este aşadar, după părerea noastră, oceanul vieţii noastre nocturne. Viaţa noastră nocturnă este un ocean pentru că noi plutim pe ea în somn, noi nu trăim niciodată viaţa nemişcată de pe pământ. Cădem dintr-un somn într-altul şi mai adânc, în noi, ceva din sufletul nostru vrea să se trezească şi atunci acel ceva ne înalţă. Urcăm sau coborâm întruna. Somnul se menţine într-o dinamică verticală. El oscilează între a dormi mai adânc şi a dormi mai puţin adânc. A dormi înseamnă a coborî şi a urca asemenea acelei jucării – cu un omuleţ ce urcă şi coboară – sensibile în apele nopţii.1 în noi, noaptea şi ziua au o devenire verticala sunt atmosfere cu densităţi inegale în care cel ce visează urcă şi coboară în funcţie de greutatea păcatelor sale sau de beatitudinea ce-i dă o stare de imponderabilitate. Pricepem aşadar de ce Dante încearcă, după cum spune Balzac, să „smulgă din măruntaiele înţelegerii adevăratul sens al cuvântului *cădere*, care se găseşte în toate limbile" (p. 322). Cum s-ar putea spune mai bine că experienţa căderii este o *imagine literară primordială*? O vorbim chiar înainte de a o gândi; ea exprimă o experienţă îndepărtată şi visătoare. Se află cu adevărat în „măruntaiele" imaginaţiei dinamice. Gravitaţia este o lege psihică nemijlocit umană. Ea este în noi, este un destin ce trebuie învins, iar temperamentul aerian are, în reveria-i, preştiinţa victoriei sale. Dante explică, spune Balzac în continuare, „cu

luciditate pasiunea, pe care toţi oamenii o posedă, de a se înălţa, de a urca, ambiţie instinctivă, revelaţie perpetuă a destinului nostru”. Simţim că acest text nu evocă ambiţia oamenilor de a se înălţa în societate, ci că el prelucrează *o imagine originară*

Cf. Gerard DE Nerval, *Aurelia*, ed Corti, p. 84: „În acea noapte am visat un vis minunat... Mă aflam într-un turn. atât de adânc în pământ S! atât de înalt în cer. Încât întreaga mea existenţa părea a fi consacrată u» ui neîncetat urcuş şi coborâş”.

care îşi are viaţa proprie şi directă în imaginaţia naturală. Chiar dacă au o deschidere metaforică, asemenea pagini nu-şi capătă adevărata putere decât dacă le înţelegem ca lecţii ale unei fizici a moralei, ale unei morale care are o viaţă simbolică în chiar elementele materiei. Nu sunt metafore, şi cu atât mai puţin alegorii. Sunt intuiţii revelatorii. Şi înţelegem de ce Joachim Gasquet poate să scrie1: „Oare mişcarea este rugăciunea materiei, singura limbă pe care o vorbeşte Dumnezeu? Mişcarea! Prin ea se exprimă în ordinea lor nudă iubirea faţă de fiinţe, dorinţa faţă de lucruri. Perfecţiunea sa uneşte, însufleţeşte totul, căci mişcarea leagă pământul de nori, copiii de păsări”. Astfel, în nuditatea ei, în perfecţiunea ei, mişcarea esenţială, aşa cum o vede Joachim Gasquet, este mişcarea verticală care-i leagă pe „copii de păsări”, iar acelaşi autor adaugă: „Oare Dumnezeu nu pluteşte în aerul rarefiat, pe culmile sufletului, precum zorile pe zăpezile albe?”

Ni se va aduce fără îndoială obiecţia că documentul balzacian pe care l-am comentat este, la urma urmei, un document literar. Ni se va spune că el nu reprezintă decât o evocare literară a figurii atât de tradiţionale a lui Dante, că ea poate, orice s-ar spune, trece drept o alegorie. Când citeşti drama *Proscrişii*, eşti silit să recunoşti că „cunoştinţele” lui Balzac despre filosofia evului mediu, despre cosmologia dantescă sunt pur şi simplu infantile. Dar cu cât este mai mică erudiţia, cu atât rolul imaginaţiei este mai important şi cu atât mai directe sunt imaginile. Acest Dante imaginat de Balzac nu reprezintă decât o experienţă psihologică a lui Balzac, dar o experienţă *pozitivă*;] ea poartă marca unui inconştient foarte caracteristic şi

provine dintr-o lume onirică de o mare sinceritate.

Faptul ne va fi confirmat de o altă operă a lui Balzac. *Seraphita* este, într-adevăr, cu totul dominată de temele psihologice ascensionale. S-ar părea că această povestire a fost scrisă în vederea bucuriei conştiente a ascensiunii inconştiente, Un cititor care intră într-un raport de simpatie dinamică cu această operă îi simte marea influenţă benefică. Un suflet tulburat precum cel al lui Strindberg, în vremea când era, după cum el însuşi spune, „osândit de puterile înalte la infernul

1 Joachim Gasquet, *Narcisse*, pp. 199, 214.

excremenţial”, gilseşte în *Seraphita* o izbăvire.1 „*Seraphita* devine Evanghelia mea, şi mă face să regăsesc legătura cu viaţa de dincolo în asemenea măsură, încât viaţa pământească mă dezgustă şi o nostalgie irezistibilă mă îndreaptă spre cer”. Strindberg îl citeşte pe Swedenborg datorită lui Balzac. Când cunoşti sinceritatea dramatică a lui Strindberg, nu poţi subestima valoarea psihică a tentaţiilor ascensionale pe care a aflat-o în *Seraphita*. Strindberg este sfâşiat între cer şi pământ „Orfila şi Swedenborg, prietenii mei, mă ocrotesc, mă încurajează şi mă pedepsesc”. Este chimist şi vizionar. E o fiinţă cu două mişcări, ceea ce produce în el un fel de *nefericire dinamică*. *Unitatea dinamică* a povestirii *Seraphita* îi este deci adeseori de mare ajutor. Vom încerca să punem în evidenţă tocmai această unitate dinamică.

În *Seraphita2*, Balzac, într-o vreme când nimic nu îngăduie să se precizeze caracterul organic al funcţiilor de orientare, scrie: „Numai omul are sentimentul verticalităţii situat într-un organ special”. Acest sentiment al verticalităţii este dinamic în sensul că-l îndeamnă pe om să dobândească întruna tot mai multă *verticalitate*, să se extindă în înălţime. Omul este însufleţit de nevoia de a părea înalt, de *a-şi înălţa fruntea*. Şi aici metafora trebuie înţeleasă cât mai aproape de realitatea psihologică (p.180): „Seraphâtus se înălţa, înălţându-şi fruntea, ca şi cum ar fi vrut să-şi ia zborul”. S-ar părea că Seraphâtus este tocmai forma mărită, dinamizată a Seraphitei. Fruntea devine astfel mai masculină. Fiinţa care se eliberează şi care va „zbura” îşi lasă părul în voia vântului, a vântului stârnit de propriul ei zbor. Pagini întregi, precum pagina 239, ne redau psihologia minuţioasă a *desprinderii eroice* urmate de *mişcarea naturală*, de zborul cucerit încă o dată vom verifica pe acest caz de pteropsihologie că aripa imaginară este

posterioară zborului. Simţi că ai aripi când nu mai faci efortul de a zbura. Ele apar pe dată, ca un semn de victorie, şi atunci se desfăşoară, ca de exemplu la pagina 184, psihologia zborului planat Citind această pagină, recunoşti de altfel că imaginile dinamice trăite domină imaginile oferite de vedere. Aceste

1 A. Strindberg, *Infemo*. trad. fr… pp. 117 – 118.

2 Balzac, *Seraphita*, ed. Ollendorff, Paris. 1902. p. 299.

Imagini vizuale nu sunt de fapt decât palide amintiri. Nu prin ele se însufleţeşte verbul creator. Romanul poetic *Seraphita* este, ca şi *Louis Lambert*, un poem al voinţei, un poem dinamic.

De-a lungul operei, anumite teme materiale contribuie la constituirea imaginii ascensionale. Astfel, în prezentarea unei Norvegii iernatice, prima apariţie a personajelor e abia vizibilă; primul cuvânt *uman* rostit de scriitor desemnează o *săgeată*, o săgeată ce străbate cerul îndepărtat. Această săgeată care zboară devine *cuvântul inductor*, imaginea primă producătoare de imagini secundare. Dacă luăm această imagine drept sistem de analiză, aceasta se ordonează de la sine. Dimpotrivă, dacă ne scapă această imagine inductoare, pagini întregi ni se par obscure, sărăcăcioase, reci şi inerte, pentru că nu le-am surprins viaţa lăuntrică.

Imaginea săgeţii reuneşte corect viteza şi direcţia Ea este dinamic iniţială. Când această imagine a unei simple săgeţi care zboară într-un cer de iarnă îi va fi dăruit imaginaţiei toate impresiile de care aceasta este capabilă, scriitorul o va raţionaj Liza prin *schi*, prin *schior*. Schiorul trece astfel la orizont „ca o săgeată”. *Dar obiectul real este desemnat după mişcarea ima*1 *ginată*. Scriitorul descrie personajele, aflate pe schiuri, după ce a participat, datorită imaginaţiei dinamice, la mişcarea lor de 1 săgeată dreaptă şi rapidă. Avem aici un caz foarte clar de l prioritate a dinamismului asupra formalismului. Ajungem deci întruna la aceeaşi concluzie: formele poetice sunt depuse de mişcările imaginare tot astfel cum materia, în teoria bergsoniană, este depusă de un elan vital.

Bineînţeles că nu este vorba numai de imagini care trec, de viziuni efemere. Orice mişcare nu este în mod automat un şirag de

imagini. *Săgeata* ce însufleţeşte paginile balzaciene este indiciu] unei mişcări ascensionale. Înţelegem atunci rolul ei într-o povestire care-i pretinde cititorului *o participare* profundă la devenirea ascensională. Luăm parte la o ascensiune imaginară dintr-o necesitate vitală, ca la o cucerire vitală îndreptată împotriva neantului. Suntem acum angajaţi cu toată fiinţa noastră în dialectica abisului şi a culmilor. Abisul este un monstru, un tigru, un bot larg deschis şi lacom de hrană; se pare, ne spune Balzac (p. 174), „că-şi zdrobeşte prada dinainte". Psihologia ascensională, care este în esenţă o pedagogie a ascensiunii, trebuie să lupte împotriva acestui monstru polimorf.

Seraphâtus îi spune atunci Seraphitei, ce tremură încă, silind-o să-şi înalţe capul spre cer: „Priveşti fără teamă spaţii încă şi mai imense", şi îi arată „aureola albastră pe care norii o desenau lăsând un spaţiu luminos deasupra capetelor lor" (p.174). „Poate că la acea înălţime tu nu vei mai tremura Abisul e atât de adânc încât nici nu-i vei mai vedea adâncimea; pare neted ca marea, nedesluşit ca norii, şi are culoarea cerului".

Să încercăm să trăim dinamic această *dominare* exercitată asupra prăpastiei: ne dăm seama că abisul îşi pierde contururile pentru că ne îndepărtăm de el. Fiinţa care urcă vede cum imaginea abisului se şterge. Pentru ea, abisul se dezvoltă, se înceţoşează, devine tulbure. Toate imaginile animale se destind; în metaforă nu mai persistă decât o vagă animalitate. Printr-un câştig opus, pentru fiinţa care urcă, altitudinea se formulează şi se diferenţiază. Imaginaţia dinamică este supusă unei finalităţi de o forţă prodigioasă. Săgeata umană îşi trăieşte nu numai elanul, ci şi scopul. Ea îşi trăieşte cerul. Căpătând conştiinţa propriei forţe ascensionale, fiinţa umană capătă conştiinţa întregului său destin. Mai exact, ea ştie că este o materie a speranţei, o substanţă care speră. Se pare că în aceste imagini speranţa atinge cea mai mare precizie. Ea este un destin drept.

Urcuşul imaginar este deci o sinteză de impresii dinamice şi de imagini. În mod firesc, vedem cum se adună pe urmele aeriene ale Seraphitei toate corespondenţele shelleyene. Putem citi în capitolul final (p. 348), intitulat *înălţare*: „Lumina zămislea melodia, melodia zămislea lumina, culorile erau lumina şi melodie, mişcarea era un număr înzestrat cu darul vorbirii; totul era sonor şi totodată diafan, mobil".

Trilogia sonorului, a diafanului şi a mobilului este, conform tezei

susţinute în această carte, o producţie a impresiei intime de *uşurare*. Ea nu ne este dată de lumea exterioară. Este o cucerire a unei fiinţe odinioară greoaie şi confuză care, prin mişcarea imaginară, ascultând lecţiile imaginaţiei aeriene, a devenit uşoară, luminoasă şi vibrantă. Fără îndoială că putem vedea în toate acestea doar nişte zadarnice alegorii. Dar o judecată atât de peiorativă nu poate proveni decât dintr-o lectura care acceptă fără discuţie că imaginile formelor sunt esenţa vieţii imaginarului. Dat fiind că imaginile formelor aeriene sunt sărace şi inconsistente când le comparăm cu formele terestre, *imaginaţia aeriană* trece drept o *imaginaţie*

64

Aerul şi visele dispersată; toţi filosofii „pozitivi", toţi desenatorii realului îşi bat joc de ea Dar asta nu-i cu putinţă când vrei să redai imaginaţiei sensul ei dinamic. Dacă în cer imaginile sunt sărace, mişcările, în schimb, sunt libere. Or, impresia de libertate *proiectează*, ea singură, mai multe imagini minunate decât toate amintirile „timpului pierdut". Ea se află la însăşi originea *psihologiei proiectante*, a psihologiei care ne populează viitorul. „Libertatea aeriană" vorbeşte, luminează, zboară. Ea proiectează deci trilogia sonorului, diafanului şi a mobilului.

Când am cercetat romanul *Seraphita*, am lăsat deoparte în mod voit realitatea morală subiacentă imaginilor ascensionale. Scopul nostru este, în lucrarea de faţă, să determinăm condiţiile cât mai pur psihologice cu putinţă a sintezelor imagil n-are. Un moralist care ar lucra cu datele noastre ar trebui, credem noi, să verifice faptul că, în anumite privinţe, *înălţimea* I este nu numai moralizatoare, dar şi, spre a spune astfel, fizic I morală. Înălţimea este mai mult decât un simbol. Cel care o I caută, cel care o imaginează cu toate forţele imaginaţiei ce este motorul însuşi al dinamismului nostru psihic, recunoaşte ca ea I e material, dinamic, vital morală.

VIII

Acum când, întemeindu-ne pe exemplele luate din Shelley şi din Balzac, am arătat imagini poetice dintre cele mai diverse constituite pe baza experienţei intime a visului oniric, şi când înţelegem importanţa acestei observaţii a lui Balzacl: cuvântul „zbor" este un cuvânt „în care totul vorbeşte simţurilor", vom putea să încercăm să citim indicii ale zborului imaginar în imagini parţiale şi trecătoare ce adeseori par sărăcăcioase şi uzate. Dacă nu ne înşelăm, studiile asupra imaginaţiei

dinamice trebuie să pună din nou în mişcare, redându-i o nouă viaţă, imaginea intimă ascunsă în cuvinte. Formele se uzează mai mult decât forţele. În cuvintele uzate, imaginaţia dinamică trebuie să regăsească forţe ascunse. Toate cuvintele ascund un verb. Fraza este o acţiune, mai mult, o mişcare. Imaginaţia

1 Balzac, *U>uis Lambert*, ed. Calmann-Levy, p. 5.

dinamică-este tocmai un muzeu al mişcărilor. Să retrăim deci mişcările pe care ni le sugerează poeţii. De exemplu, când Viviane, în *Merlin vrăjitorul* de Edgar Quinet (t II, p. 20), spune: „De îndată ce întâlnesc o căprioară, sunt ispitită să salt ca ea”, un cititor care refuză să sensibilizeze textele va citi fără interes această expresie atât de banală. Dar cum va înţelege atunci peisajele întru totul dinamizate care fac din *Merlin vrăjitorul* o operă atât de puternică sub raport psihologic? Imaginea „banală” revine totuşi cu o insistenţă ce ar trebui să ne impresioneze. Încă din primul volum (p. 326), Quinet scrisese: „Viviane este mai uşoară decât ciuta, e asemenea unei păsări”, şi mai scrisese (t II, p. 27): „Uneori alerg mai repede decât cerbul, spune Viviane. Ajung înaintea lui pe vârful munţilor, unde mă duce speranţa. Hai să urcăm pe vârfuri de munte”. Viviane este mai uşoară decât ciuta, decât căprioara, decât cerbul, pentru că ea conferă mai multă eficacitate unui zbor ce ţine de aceste imagini, dar care păstrează esenţa dinamică a acestor imagini. Viviane zboară dintr-un *impuls*, datorită unor subite clipe de imponderabilitate. Ea este o forţă de trezire în universul lui *Merlin vrăjitorul* Viviane aduce în peisajele adormite *clipe* de zbor, iar aceste clipe de zbor şi de trezire sunt atât de caracteristice, încât ar putea servi drept teme unei instantaneităţi a reprezentării pe care un metafizician ar exprima-o astfel: lumea este clipa trezirii mele, reprezentarea dimineţii mele. Dinamismul din *Merlin vrăjitorul* este atât de sugestiv tocmai pentru că aceste *clipe de zbor* sunt clipele zborului omenesc. Zborul obiectiv al păsării ar fi o mişcare prea exterioară fiinţei noastre, prea străină de forţele noastre visătoare; el ne-ar oferi o viziune prea panoramică, o lume în repaus într-o viziune imobilă. Evocând zborul oniric, Viviane este mai fidelă farmecelor visului decât dacă ar descrie îndelungi reverii cu imaginile vieţii în stare de veghe.

Genii mai puţin aeriene, mai terestre, cum ne pare a fi geniul lui

Goethe, vor trăi mai brutal clipa saltului. Vom auzi, în versurile lor, cum călcâiul izbeşte pământul. În funcţie de intuiţia lor terestră, pământul îi va da putere fiinţei care face salturi. Mitul lui Anteu va fi trăit de Goethe, ca şi de cei mai mulţi mitologi, în sensul terestru. Trăsăturile aeriene vor continua totuşi să existe, dar în bună măsură şterse: vor fi dinamic subalterne. Citim în *Cel de-al doilea Faust* (trad. Porchat, p. 406): „Un geniu, gol şi fără aripi, faun lipsit de

66

Aerul şi visele orice bestialitate, saltă pe pământ dar aruncă în aer şi, la al doilea, la al treiiei", it „i" cea înaltă. Mama îi strigă ne liniştită «N ni?

— Unf bolta tot salţi, după pofta inimii, da? afârfă JL8?? că este interzis». Iar tatăl său cel iubito?? /sounM! „°rul îţi ce te trimite în sus se află în pământ P f undu" i: «Arcul mare de la picior doar pământul? i te *T* CU degetul <" puternic precum Anteu, Cpămmuut<*Val* fÂ i-" ° dată conştient de această îmbogăţire a fi ne safe el Uphonon nu e dinamic decât material, mai curând aerian*'s*™*1 CUT înd* Euphorion nu-i decât euforia saltului Arm C", terestrulăsaţi-mă să sar! Acum lăsaţi-mă să-sa-Nmf-6 el (? 408) mă înalţ în aer". Înţelegem mult mă? hinresc decât să cunoaştem vraja zborulăi on Se căci tri. *T* – pagini când aripilor de la călcâie! „d trăim dinamic imaginea

Când Euphorion se zdrobeşte de rămânf mh anihilează triumful fiinţei care a făcut salmTT ™ în căderea-i, Euphorion se împarte şU, *tutlâf* ™ uneau în el se separă şi se întorc fiecare îl n elemente ce ce „elemftnini. mli *Z*-": „are Ja °ngwea lor (p. 412):

n el se separă şi se întorc fiecare „elementul corporal piere dintr-o da? a forma unei comete, pe pământ n? mâi r lira". Se vede cu uşurinţă™ de Sel. formale privitoare la aureolă şi la *hisv* mărginit să le caute sensuri implicit că îşi pierduseră pedinamice verticale. Însuşi ritmul p să putut afla de altfel la baza p) la Cer Sub mamia şi

Imagini

Jftşf Şsăs sus va trebui să se înalţe vegetaţiaf! îi ale primăverii, de ritun ale Editaţi, «*un*

Primăverii va fi plină de asemenea zbi ritflele – ° cu picioarele – ce dau acestor izbituri's" salturi, în pământului fost poate primordial". Fiinţa umană nineretea" HJ tre' a dezvoltare, în fecunditatea-i, vrea să tfşăfde i? „" Saltul este o bucurie primordială. fişneasca de pe pământ

IX

Pentru a termina şi pentru a rezuma cele arătate mai sus, să dăm un exemplu foarte limpede, foarte simplu, cu privire la continuitatea reveriei care uneşte dorinţa de a creşte dorinţa de a zbura. Vom înţelege astfel că, în imaginaţia oamenilor, zborul este o transcendere a înălţării. Vom lua următorul exemplu din Keats (*Poeme şi poezii*, trad. Gallimard, p. 93):

Mă înălţăm în vârful picioarelor pe coama unui deal…
…Timp de o clipă… m-am simţit atât de uşor, atât de liber
De parcă, precum un evantai, aripile lui Mercur
Ar fi fremătat sub călcâiele mele: inima-mi era uşoară.
Şi ochii mei vedeau multe desfătări;
Şi pe dată m-am pornit să fac un buchet
De splendori, strălucitoare, ca laptele, armonioase şi roz.

E un buchet alcătuit din florile cerului. Ca să le culegi, trebuie să te înalţi. „Atât de uşor, atât de liber" – aceste două expresii sunt atât de legate între ele în mod tradiţional, încât uităm să mai căutăm pe ce se întemeiază legătura. Doar imaginaţia dinamică ne poate face să înţelegem această sinonimie. Cele două impresii derivă dintr-unul şi acelaşi tropism al imaginaţiei aeriene. După cum vedem, tropismul, uranotropismul zborului oniric îi poartă pe toţi visătorii aerieni.

CAPITOLUL II

Poetica aripilor

„Cel mai departe zboară aripile impalpabile. Orice fecioară poate fi o mesageră". (D'ANNUNZIO, *Oraşul mort*, actul I, scena III)

I

Reveria nu lucrează, precum conceptualizarea, alcătuind, cu imaginile mai multor obiecte asemănătoare, un portret compozit conform metodei lui Galton, care adună pe una şi aceeaşi placă fotografică portretele unei întregi familii. Ea simte acea neaşteptată simpatie pentru pasărea care zboară său; care înoată, nu pentru că vede păsările cele mai diferite zburând prin văzduh şi deasupra apei. Mişcarea zborului oferă dintr-odată, într-o fulgerătoare abstracţie, o imagine dinamică perfectă, desăvârşită, totală Motivul acestei rapidităţi şi al acestei perfecţiuni constă în faptul că imaginea este dinamic frumoasă. Abstracţia frumosului scapă tuturor polemicilor

dintre filosofi. În general, aceste polemici sunt ciudat de zadarnice în toate cazurile în care activitatea spirituală este creatoare, atât în ceea ce priveşte abstracţia raţională din matematici, cât şi în ceea ce priveşte activitatea estetică, ce abstrage atât de repede liniile frumuseţii esenţiale. Dacă am da mai multă importanţă imaginaţiei, am vedea cum se limpezesc multe false probleme psihologice. Abstracţia, atât de vie, efect tuată de imaginaţia materială şi dinamică, ce ne îngăduie să i trăim, în ciuda pluralităţii formelor şi a mişcărilor, într-o materie aleasă şi dând urmare entuziasmului unei mişcări alese, scapă, de asemenea, cercetărilor discursive. S-ar părea că participarea la ideea de frumos determină o *orientare* a imaginilor care nu seamănă deloc cu orientarea ezitantă a formării conceptelor. i

Şi totuşi o *abstracţie* ne-a dus la acel zbor ce comportă arăt de puţine detalii, la acel zbor învăţat în cursul experienţei nocturne şi monotone; la acel zbor lipsit de imagini formale, condensat pe de-a-ntregul într-o fericită impresie de imponderabilitate. De vreme ce acest *zbor în sine*, acest *zbor abstract* serveşte drept ax care reuneşte imaginile colorate şi diverse ale vieţii din timpul zilei, el ne pune o problemă interesantă: cum se împodobeşte o imagine care, printr-o trăsătură nemijlocită, printr-o abstracţie miraculoasă, este de o frumuseţe primordială?

În elementul ei decisiv, această podoabă nu trebuie să fie o supraadaugare de multiple frumuseţi: uimirea fermecată ar putea fi astfel prolixă. Dar în clipa când fiinţa fermecată îşi trăieşte uimirea, ea face abstracţie de un întreg univers, concentrându-se pe o singură dâră de foc, pe o mişcare care cântă.

Dar să evităm generalităţile şi să punem problema în domeniul bine delimitat al poeticii zborului. Pornim de la teza că păsările prilejuiesc imaginaţiei noastre mari desfăşurări nu pentru că penetul lor este strălucitor şi foarte colorat în cazul păsării, frumos este, în mod primordial, zborul. Pentru imaginaţia dinamică, zborul este o frumuseţe primordială. Nu vedem frumuseţea penetului decât atunci când pasărea se aşază pe pământ, deci când ea nu mai este, pentru cel ce visează, o pasăre. Putem afirma că există o dialectică imaginară care desparte zborul de culoare, mişcarea de podoabă. Nu poţi avea totul: nu poţi fi în acelaşi timp ciocârlie şi păun. Păunul este *terestru*. E un muzeu mineral. Pentru a merge până la capătul paradoxului nostru, va trebui să arătăm că în domeniul imaginaţiei *zborul trebuie să-şi creeze*

propria culoare. Ne vom da atunci seama că pasărea imaginară, pasărea care zboară în visele noastre şi în poemele sincere, nu poate fi *pestriţă*} Cel mai adeseori este ori albastră, ori neagră: ea urcă sau coboară. Culorile multiple scânteiază, sunt culorile unor mişcări fremătătoare precum nişte fluturi. Nu le găsim în puternicele reverii care continuă vise fundamentale. Fluturele apare în reveriile amuzate, în poemele care caută în natură pitorescul. În lumea adevărată a viselor, unde zborul este o mişcare omogenă şi regulată, fluturele este un accident derizoriu – el nu zboară, el freamătă. Aripile sale prea frumoase, aripile sale prea mari îl împiedică să zboare.

Sprijinindu-ne deci pe valorizarea onirică pe care am pus-o în lumină în capitolul precedent, vom vedea cum, dintre toate fiinţele zburătoare, numai pasărea continuă şi realizează ima-Pescăruşul, cu penetul său strălucitor. este o excepţie. El pare a fi adunat toate sclipirile apei.

ginea care, din punct de vedere uman, poate fi numită imagij nea primordială, cea pe care o trăim în somnul profund al fericitei noastre tinereţi. Lumea vizibilă este făcută pentru ilustra frumuseţile din somn.

II

Vom arăta pe dată un caz în care valorizarea imaginii păsării este exagerată, în care idealul şi realul, visul şi realitatea sunt legate între ele cu brutalitate şi stângăcie. Vom preţui mai bine apoi imaginile poetice care îmbină imaginile mişcării şi imaginile formei. Aplicăm deci încă o dată un principiu critic pe care l-am comentat adeseori: o imagine poetică prea *precisă* stârneşte râsul. O imagine, chiar trivială şi ridicolă, dar mai puţin precisă, dă naştere unei emoţii poetice. Iată de ce, citindu-l pe Toussenel, vom avea adeseori impresia că ne aflăm la limita dintre entuziasm şi ridicol: de la o pagină la alta, vom tfece de la visul poetului la povestirea vânătorului. În ciuda acestui amestec foarte bizar, Toussenel se arată a fi un mare cunoscător al păsărilor. În prefaţa lor la cartea lui Delamain despre cântecul păsărilor, fraţii Tharaud îi închină un binemerij tat omagiu.

Încă din primele pagini ale cărţii lui Toussenel intitulată *Lumea*

păsărilor, avem certitudinea că această istorie naturală a I păsărilor îşi are centru] de interes într-o istorie naturală a I reveriei umane. Toussenel evocă de la bun început (I, p. 3) I experienţa nocturnă: „Când aveaţi douăzeci de ani, aţi simţit 1 uneori în somn cum trupul vostru, devenit mai uşor, părăseşte I pământul şi pluteşte în văzduh, apărat împotriva legii gravitaţiei I de forţe invizibile". Şi pe dată, în virtutea infinitei blândeţi a I zborului oniric, Toussenel valorizează amintirea nopţii: „Era, I spune el. O revelaţie dăruită nouă de Dumnezeu şi o precu-lnoaştere a bucuriilor vieţii aromale…" Viaţa aromală este o viaţă viitoare care ne aşteaptă atunci când vom fi fost redaţi stării noastre pur aeriene, conform unor adevărate armonii fourieriste privitoare la viaţa de dincolo. Zborul este astfel o amintire a viselor noastre şi totodată o dorinţă a răsplăţii pe care ne-o va da Dumnezeu, de aceea „noi râvnim la soarta:

păsării şi o împodobim cu aripi pe cea pe care o iubim, căci simţim instinctiv că, în sfera fericirii, trupurile noastre se vor bucura de facultatea de a străbate spaţiul aşa cum pasărea străbate văzduhul". După cum vedem, pteropsihologia formulează un ideal, o transcendenţă deja realizată de o experienţă a visului. Conform acestui ideal, omul va deveni o suprapasăre care, departe de atmosfera noastră, va străbate spaţiile infinite dintre lumi, dus astfel în patria sa adevărată, într-o patrie aeriană, de forţe „aromale".

„Aripa, atribut esenţial al volatilităţii, este pecetea ideală a perfecţiunii în aproape toate fiinţele. Sufletul nostru, evadând din învelişul trupesc care îl ţine prizonier în această viaţă inferioară, se întruchipează într-un corp glorios mai uşor, mai rapid decât cel al păsării". Oare putem, fără să fim ireverenţioşi, să-l apropiem pe Toussenel de Platon? în *Fedra* (trad Mano Meunier, p. 89), figurează aceeaşi transcendenţă a aripilor: „Prin natura ei, forţa aripii constă în puterea de a înălţa şi de a conduce ceea ce este greu spre înălţimile unde sălăşluiesc zeii. Din toate lucrurile ce ţin de trup, aripile se află cel mai aproape de divinitate". Prin *materialismul său aerian*, această participare conferă un sens foarte concret doctrinei abstracte a participării platoniciene. De îndată ce un sentiment *se înalţă* în sufletul omenesc, imaginaţia evocă cerul şi pasărea. Astfel, folosind o frumoasă formulă, Toussenel exclamă: „N-am iubit niciodată fără să-mi împodobesc iubita cu aripi" 1 (p. 3).

Ne putem da uşor seama că acele calităţi pe care le capătă

pasărea în pteropsihologia lui Toussenel au au fost cu siguranţă observate într-o activitate vizuală: „Pasărea, spune el (P4), vioaie, graţioasă, uşoară, reflectă de preferinţă imaginile adorate, tinere, suave şi pure”. De fapt, aceste ultime imagini sunt *realităţile psihice primordiale*. îi conferim atâtea calităţi *morale* păsării ce străbate cerul zilelor noastre tocmai pentru că trăim prin imaginaţie un zbor fericit, un zbor ce trezeşte în noi o impresie de tinereţe, tocmai pentru că zborul oniric este adeseori – împotriva tuturor lecţiilor din psihanaliza clasică – o

Cf. Francis Jammes, *La legende de Văile ou Marie-Elisabeth*, p. 77. y-ind Elizabeth aude cum cântă privighetoarea, ea ştie că pasărea are „o limită nevoie de a zbura şi de a iubi dincolo de aripile ei”. Aripa se află a originea unor numeroase metafore ale expansiunii.

72

Aerul ţi visele

Poetico aripilor

73

voluptate a purităţii. Putem reflecta aici la exemplul fe. limpede al unui simbol sau, mai exact, al unei forţe simbolic care există înaintea imaginilor. Deja în inconştient, toate imprsiile atât de diverse de imponderabilitate, vioiciune, tineret puritate, gingăşie îşi schimbaseră valoarea simbolică. Aripa r. a făcut apoi decât să dea un nume simbolului, iar pasărea venit abia la urmă, spre a a da simbolului fiinţă.

Felul în care Toussenel crede că poate retrăi actul create ne arată că materia aeriană şi libera mişcare sunt temei producătoare ale imaginii păsării. Putem spune că, în sfera une imaginaţii creatoare aeriene, trupul păsării este făcut din aer care o înconjoară, viaţa ei este făcută din mişcarea care – poartă în sus. Imaginaţia fiind materialistă şi totodată dina-L mistă, ea nu-i deci nicidecum o imaginaţie a *lucrurilor*. Ea nu> *desenează*, ea *trăieşte* valori abstracte. Imaginaţia lui Toussenel uneşte direct *puritatea aerului* cu *mişcarea înaripată* (p. 51 „Pasărea, creată spre a trăi în elementul cel mai subtil şi cel] mai pur, este în mod necesar, printre toate tiparele ultimei creaţii, cel mai independent şi cel mai glorios”.

Tot astfel, în romanul ei *Violette*, Marceline De zbor des-Val-I more scrie1: „Păsări! voi, ce zburaţi atât de sus, ce aţi fost] înainte de a fi aceste libere cântece risipite deasupra capetele noastre? O gândire înlănţuită, poate; un cuvânt al lui Dumneze zăvorât cu de-a sila într-un

suflet care s-a sfărâmat în cele di urmă, dându-vă vouă aripi şi dându-şi-le şi sieşi”.

Ni se va spune desigur că asemenea declaraţii nu corespund decât unor vane reverii. Dar vom răspunde totdeauna că aceste *reverii sunt naturale*; că ele prind viaţă *în chip firesc!* într-un suflet visător, adică într-un, suflet care îşi continuă în timpul zilei experienţele din timpul nopţii. Toussenel nu este; din nefericire, poet: el trăieşte bine continuitatea dintre visul nocturn şi reveria trează, dar nu a cunoscut continuităţile care] unesc reveria cu poemul. *Eterna tinereţe* a păsării nu este pentru el decât o impresie confuză, în timp ce ea este de fapt o valorificare uimitoare; el nu a urmărit-o pe acea frumoasă! pasăre din poveşti, pe acea pasăre care *ne face să uităm de timp*, care ne smulge din călătoriile lineare de pe pământ, pentru a ne duce, după cum spune Jean Lescure, într-o *călăto*!

1 Marceline De zbor des-Valmore, *Violette*. 1839. i II, p. 203.

de imobilă în timpul căreia orologiile nu mai bat şi *vârsta nu ne mai apasă*. Dar trebuie să recunoaştem că Toussenel, vânătorul, specialistul în păsări împăiate, a înţeles că păsările din vis nu mor. Niciun vis natural nu ne arată moartea unei păsări *care zboară*. Păsările mângâiate reprezintă un cu totul alt caz; ele mor repede, datorită unei fatalităţi pe care psihanaliştii o cunosc bine. Niciodată, într-un vis dinamic, o pasăre lovită de moarte nu cade vertical din cer, căci niciodată zborul oniric nu se termină printr-o cădere verticală. Zborul oniric este un fenomen al *fericirii care doarme*, el nu cunoaşte tragedia. Nu zburăm în vis decât când suntem fericiţi. De aceea, cât de adevărată este această însemnare făcută de Pierre Emmanuel (*Tânărul mort*, *Mesaje 1942*, caietul I):

...nici urmă de tristeţe în faţa păsării. Nici urmă de sumbre zboruri...

Pasărea este o forţă ce ridică şi trezeşte întreaga natură, în *Dominaţie* de contesa de Noailles putem citi această pagină, care ar putea fi intitulată verticalitatea primăverii prin pasăre (p. 267): „Primăvara se întoarse. Se năştea pe întreg pământul; micuţă, uşoară, verde şi dreaptă. În păduri se auzea întruna un strigăt de pasăre, strigăt primăvăratic, acrişor şi limpede. S-ar fi zis că în gâtlejul iritat al acelei păsări crescuse o frunză nouă şi minunată de terebint Ţipa întruna de parcă ar fi vrut să-şi încurajeze florile plăpânde ferecate în pământ. Strigătul ei le spune zambilei, galbenei narcise, lalelei: „Mai

loviţi o dată, mai străduiţi-vă, străpungeţi pământul cel tare; înălţaţi-vă, în curând veţi da de aer şi de cer, veniţi, sunt pasărea voastră…" Următoarea însemnare este încă şi mai delicată (p. 265): „E de ajuns să vă vadă trăind, şi spiritul se linişteşte; suflete ce urcaţi, neam purtat spre înălţimi, aripi! păsări! nobleţe a văzduhului…"

În opera lui Victor Hugo am putea găsi nenumărate imagini în care pasărea este un suflet:

Iubesc. O. vânturi, izgoniţi iarna Câmpiile-s înmiresmate. Iar în pădurea Aser ne pare pasărea Un suflet ascuns printre crengi.

De parcă aş pluti în aerul ce mă cheamă. Şi parcă aş avea un suflet Din pene de pasăre.

(*Sfârşitul lui Satan*. *Cântul lui Bethphageu*)

Identificarea onirică între imaginea păsării şi puterea intimă a zborului este poate încă şi mai desăvârşită în aceste frumoase versuri de Jean Tardieu1:

Un vis uluitor mă împresoară: merg şi din mine ies păsări, tot ce ating e în mine şi mi-am pierdut marginile.

III

Dacă restabilim cu grijă, conform propunerii noastre, perspectiva onirică din reveriile lui Toussenel, nu ne vom mai mira că în operele sale o ornitologie pur imaginară prelungeşte ornitologia reală. Pentru Toussenel, Dumnezeu nu se mărgineşte să creeze păsări vii şi calde care se joacă în azur şi printre nori. El a creat, de asemenea, „pentru credincioşii săi, tipurile aeriene Peri*, înger, Silfidă". Şi cum numai ceea ce este superior poate explica ceea ce este inferior, Toussenel deduce în mod mai mult sau mai puţin conştient pasărea din silfidă. Putem spune – o, supremaţie a imaginaţiei! – că există păsări în Natură, pentru că există în mod efectiv silfide şi silfi în aerul imaginar. De vreme ce *puritatea aerului* este cu adevărat creatoare, ea trebuie să creeze silfida înainte de a-l crea pe porumbel, să creeze elementul cel mai pur înaintea celui mai material.

Această filiaţie, care coboară de la *spirite* la fiinţele carnale, e foarte adevărată în ordinea psihologiei imaginaţiei. Psihologii nu o observă, pentru ei că confundă cel mai adeseori

Jean Tardieu, *Le Te moin invisible*, p. 30. Geniu sau zână în mitologia persană (n. În).

75

procesul imaginării cu cel al conceptualizării, ca şi cum imaginea ar fi un simplu concept vag şi tulbure. Ei contaminează imaginea fundamentală a zborului cu conceptul de pasăre şi nu îşi dau seama că pentru cel ce visează, în ordinea imaginaţiei, zborul şterge imaginea păsării, că realismul zborului împinge pe planul al doilea realitatea păsării. Ei consideră deci că imaginarea unor *fantome* ale aerukii e o simplă divagaţie, fără să se întrebe vreodată de ce imaginaţia vrea să vadă fantome într-un element invizibil. Totul pare de altfel că le dă dreptate, până şi poveştile! într-adevăr, aici silfii şi silfidele sunt mult mai puţin numeroşi decât celelalte spirite elementare. Dar raritatea lor este pentru noi doar o dovadă că imaginaţia aeriană este mai rară decât imaginaţia apei, a focului şi a pământului, ceea ce nu-i un motiv pentru a o considera mai puţin întemeiată. O imaginaţie aeriană, printr-o fatalitate intimă, trebuie să recreeze spiritele aerului.

De altfel, putem da exemple foarte precise în care vom vedea cum imaginaţia aerului lucrează în sensul filiaţiei de la silf la pasăre. Vom cita un caz care ne pare foarte instructiv, căci el ni se înfăţişează în ambianţa unei gândiri raţionale, deşi glumeţe. Un călugăr *chartreux* care semnează Vigneul de Marville, în timpul unei serate ce are loc la cartezianul Rohault, profesor de fizică, emite ideea ciudată că *spiritele elementare* care vagabondează prin univers şi care trăiesc în materiile elementare îşi fac sălaşul în trupurile păsărilor, peştilor, mamiferelor, conform determinării propriei lor esenţe. Ele sunt cele care acţionează asupra *spiritelor animale* şi care pun în mişcare animalele-maşini. „Un silf visător se cuibăreşte în maşina unei bufniţe, a unei cucuvele, a unui huhurez; şi, dimpotrivă, un silf vesel şi căruia îi place să cânte se strecoară într-o privighetoare, într-o pitulice sau într-un canar” 1. Se îmbină aici gândirea fabricată, gândirea amuzată, gândirea visătoare. În general este mult subestimată importanţa inversiunilor, a jocurilor dintre ele, ce arată tocmai influenţa imaginaţiei asupra inteligenţei, influenţa zeflemelei asupra vieţii intelectuale. Acest uşor desen sensibilizează dura teorie a animalelor-maşina; el materializează vaga credinţă în spiritele

Citat de D.-V. DELAPORTE, *Du merveuleux dans la lirte rature sous le regne de Louis XIV*, 1891. p. 124.

76

elementare. Venind din două părţi, priveşte cu amuzamen; dualismul celor doi fraţi învrăjbiţi: visul şi teoria.

În singurătate, departe de năstruşnicele idei ale saloanele» ştiinţifice, sufletele raţionale visează în acelaşi fel. Julea Duhem ne aminteşte că Gassendi afirmă existenţa efectului proeminent al unui fluid subtil în zborul păsărilor. Pasăre, zboară pentru că ea ţine de natura unui aer uşor. Va fi imaginătă o pasăre numită Stellino care „este atrasă de planet Mercur şi urcă până în cea mai înaltă împărăţie a aerului spre i se închina” (citat de Jules Duhem, cap. Electricitate). Pentr-a înţelege bine acest text, trebuie să-i conferim atracţiei despre care este vorba aici ambivalenţa material-spiritual. „Stellino” este un adevărat *sublimat de pasăre*. Este pasărea îndeajuns de pură pentru a se putea închina zonelor celor mai pure ale atmosferei noastre şi pentru a urca doar prin puterea substanţei sale uşoare.

Dar visul purităţii aerului este pentru anumite imaginaţi aeriene atât de activ, încât îl putem surprinde în inversiuni ale unor imagini materiale incredibile. Fireşte, căldura lăuntrică a păsării i-a impresionat pe mulţi observatori. Ei au pus pe seama focului elementar şi pur puterea zborului păsărilor. Au spus căi pasărea părăsea pământul pentru a trăi în puritatea aerului însorit Dar atunci iată inversiunea pe care o realizează fără nicio ezitare imaginaţia unui autor din secolul al XVIII-lea: „... Efectul focului puternic care le însufleţeşte este salubru în locul unde ele trăiesc, căci el absoarbe aerul cel rău. Iată de ce uliul, prodigios acrobat aerian, este privit în Orient ca un purificator de atmosferă”. Cum am putea mai bine dovedi că noţiunea i creatoare de imagini este noţiunea de *puritate*? Asemenea’s inversiuni ale valorilor ne fac să înţelegem mai bine proble-i mele sublimării. Vedem aici acţionând direct *imaginaţia materială a purităţii*.

Atunci cum pot oare hotărî psihologii care nu visează 1 care sunt realităţile psihologice ale vieţii imaginare? Ei se tem J să nu studieze doar nişte năzbâtii, şi vor totuşi să ştie cum se alcătuiesc imaginile! Vor să studieze imaginile reale şi nu arată niciun interes faţă de imaginile vii ce se *impun*, în timpul nopţii, ochilor noştri închişi! în ceea ce ne priveşte, nu suntem departe de a crede că, înainte de a fi o

aripă, zborul este un vânt cald. Nu respingem versiunile unui visător care crede că silfida îl va învăţa ce-i pasărea Pentru imaginaţia dinamică, prima fiinţă care zboară într-un vis este visătorul însuşi. Dacă îl întovărăşeşte cineva în timpul zborului, atunci acel cineva este în primul rând silful sau silfida, un nor, o umbră: e un văl, o formă aeriană învăluită, învăluitoare, fericită că e atât de vagă, că trăieşte la limita dintre vizibil şi invizibil. Ca să vezi cum zboară păsările făcute din carne şi din pene, trebuie să te întorci către lumina zilei, să-ţi reiei gândurile omeneşti, clare şi logice. Dar când claritatea este prea mare, spiritele somnului dispar. Poezia e cea care le va regăsi, ca reminiscenţe ale unui dincolo. Un suflet care nu uită nu se poate înşela: visul, ca şi Dumnezeul lui Toussenel, creează *spiritul zburător* înainte de a crea pasărea

IV

Dacă puritatea, lumina, splendoarea cerului cheamă spre ele fiinţe pure şi înaripate, dacă, printr-o inversiune care nu-i cu putinţă decât într-o ordine a valorilor, puritatea unei fiinţe conferă puritate lumii unde ea trăieşte, vom înţelege pe dată că aripa imaginară se colorează în culorile cerului şi că cerul este o lume de aripi. Şi atunci vom şopti, precum Booz adormit, cu vocea sufletului:

Iar îngerii zburau nedesluşit, Vedeai uneori prin noapte trecând Ceva albastru care părea o aripă.

Orice azur dinamic, orice azur tainic este o aripă. Pasărea albastră este produsă de mişcarea aeriană. Aşa cum spune Maeterlinck (*Pasărea albastră*, p. 241), „ea îşi schimbă culoarea când o închizi în colivie".

Dacă lumina fragedă şi mişcarea fericită produc într-adevăr, în timpul reveriilor, mişcarea albastră, aripa albastră, Pasărea albastră, ceva întunecat şi greu se va acumula, în schimb, în jurul imaginilor păsărilor de noapte. Astfel, pentru multe imaginaţii, liliacul este realizarea unui zbor rău, a unui zbor mut, a unui zbor negru, a unui zbor la joasă înălţime – antitrilogie a trilogiei sheâleyene a sonorului, a diafanului şi a

Imponderabilului. Condamnat să bată din aripi, liliacul ni

cunoaşte odihna dinamică a zborului plutitor. „Vedem, spune Jules Michelet (*Pasărea*, p. 39), că prin el natura caută aripa şi nu găseşte încă decât o membrană păroasă, hâdă, dar care totuşfuncţionează ca o aripă”.

Sunt pasăre; priviţi-mi aripile.

„Dar nu tot ce are aripi e pasăre”. Liliacul este, în cosmologia înaripată a lui Victor Hugo, fiinţa blestemată ce personifică ateismul. El se află în partea de jos a scării valorilor, sub bufniţă, corb, vultur (Victor Hugo, *Dumnezeu*). Dar nu întâlnim decât întâmplător problema zburătoarelor simbolice şi, pentru a-i o trata, ar trebui să cercetăm în detaliu problema imaginaţiei animalizante, adică problema imaginaţiei dinamice care se specializează în mişcările animale. Aici nu trebuie decât să-i marcăm acea linie verticală de-a lungul căreia imaginaţia dinamică valorizează fiinţele vii. Intuiţia lui Toussenel este – în această privinţă – foarte instructivă.

În cartea sa *Despre animale* (p. 340), Toussenel scrie:

„Liliacul a contribuit cel mai mult la a implanta în imaginaţia.

credulă a oamenilor miturile mai mult sau mai puţin fabuloase ale hipogrifului, grifonului, dragonului, himerei.1 Să observăm cu grijă că optimismul fourierist al lui Toussenel ne îngăduie să afirmăm crearea silfidei de către Dumnezeu şi să-i acuzăm totodată de credulitate pe oamenii neliniştiţi care vorbesc despre hipogrif şi despre himeră. O asemenea contradicţie nu impresionează o imaginaţie atât de net polarizantă către j înălţime ca aceea a lui Toussenel. Pentru imaginaţia aeriană bine dinamizată, tot ceea ce *se înalţă* se trezeşte la fiinţă, participă la fiinţă. Şi invers, tot ceea ce coboară se dispersează în umbre zadarnice, participă la neant. *Valorizarea hotărăşte fiinţarea*: iată unul dintre marile principii ale Imaginarului.

Buffon a definit liliacul ca pe „o fiinţă-monstru”...mişcarea sa în aer fiind nu atât un zbor, cât un fel de palpitare nesigură, pe care s-ar părea că o execută doar străduindu-se din răsputeri şi cu mare stângăcie”.

VI

Acum, după ce am arătat îndelung prioritatea imaginaţiei dinamice asupra imaginaţiei formelor, vom înţelege imposibilitatea cvasitotală de a adapta aripa păsării la forma umană. Această imposibilitate nu-i consecinţa unui conflict al formelor. Problema îşi

are originea într-o divergenţă absolută între condiţiile zborului omenesc (zbor oniric) şi reprezentarea clară prin atribute legate de fiinţele reale care zboară prin aer. Există, în imaginaţia zborului, un divorţ între imaginea dinamică şi imaginea formală.

Ne vom putea da seama de dificultatea problemei figurării zborului omenesc cercetând toate mijloacele folosite de imaginaţia formelor pentru a sugera mişcarea zborului. Domnişoara J. Villette a publicat o carte remarcabilă despre *îngerul în arta occidentală*, unde abundă documentele.

„A-i cere sculptorului (p. 26), spune foarte bine domnişoara Villette, să creeze iluzia imaterialităţii e un adevărat pariu, într-atât de mult i se opun condiţiile sale de muncă". Apare în mod evident că *aripile umane* sunt ceva care mai mult încurcă. Mari sau mici, târându-se sau înălţate, cu pene sau netede, ele rămân inerte: imaginaţia nu reacţionează; imaginea, statuia înaripată sunt lipsite de mişcare.

Procedeele indirecte sunt cele care rezolvă cel mai bine – în limita posibilului – problema reprezentării zborului omenesc. Aripile vor fi atunci menţinute ca nişte semne alegorice ale zborului, pentru a mulţumi tradiţia şi logica, şi vor fi căutate altundeva sugestiile dinamice, a sugera fiind adeseori mai eficace decât a desena. Vom remarca, de exemplu, un fel de preştiinţă a geniului artistic care atrage atenţia către o mişcare ce dinamizează călcâiul. Domnişoara Villette notează, referindu-se la unii îngeri creaţi de Michelangelo (p. 164), că o simplă mişcare a gambei ridicate pare a fi de ajuns spre a le călăuzi zborul".

Domnişoara Villette arată şi că numeroşi artişti s-au inspirat din nataţie spre a rezolva problema zborului în reprezentarea îngerilor (p. 162): „Cu corpul oblic sau aşezat aproape orizontal pe nori, cu bustul înălţat, cu braţele întinse sau cu picioarele ridicate, îngerii străbat firmamentul aşa cum înotătorii despică valurile, iar lungile dâre paralele printre care

80

Aerul şi visele apar întăresc această iluzie". Imaginaţia apelor este, în ace exemplu, atât de predominantă, încât ea impune imaginaţie aeriene imaginea valurilor despicate. Domnişoara Villett reproduce (p. 80, XII) o frescă de Benozzo Gozzoli care est foarte instructivă în această privinţă. Artificiul pictorului cari înlocuieşte zborul prin înot ni

se pare dintre cele mai interesanté, căci am văzut deja că, pentru anumite tipuri de imaginaţie, există o continuitate de la înot la zbor, dar nu există e continuitate de la zbor la înot. Aripa este esenţial aeriană înot în aer, dar nu zbori în apă. Imaginaţia îşi poate continua în se visele despre apă, dar ea nu poate apoi trăi transcendenţa ima

ginară inversă. Ne explicăm aşadar de ce artiştii urmează în mod inconştient filiaţia regulată a imaginaţiei dinamice şi de ce se slujesc de visul înotului pentru a-i inspira spectatorului sugestiile zborului.

Uneori, sculptorul va obţine nu iluzia zborului, ci un fel de invitaţie la zborul prin simpatie, obligând ochiul să *parcurgă* forme. Astfel, spune domnişoara Villette (p. 20). el va da „formei proporţii elansate al căror efect îl accentuează printr-un joc de draperii simple în care domină linia dreaptă. Privirea urmează aceste linii ascendente şi uită de povara materiei”. Altfel spus, imaginaţia dinamică primeşte de la o formă statică *elansată* un impuls care-i trezeşte visul înnăscut şi o îndeamnă să se înalţe.

Nu vom medita niciodată îndeajuns asupra sintagmei: *o formă elansată*, care este o imagine în care se încrucişează imaginaţia formală şi imaginaţia dinamică. În această sintagmă, uzura cuvintelor aproape a şters caracteristicile dinamice. Pentru a-i reda imaginii adevărata ei putere şi, prin urmare, sensul ei deplin, ar trebei grefată şi imaginea reciprocă. Am 1 reanima *forma elansată*, dar am face să se înţeleagă că ea este 1 un *elan format*. În *elanul format* am replasa imaginaţia dinamică în rolul ei de creator de forme. Trebuie să notăm că orice *formă elansată* tinde către înălţime, către lumină. *Forma elansată* este un *elan format* care se desfăşoară în aerul pur, în aerul luminos. E de neconceput o formă elansată care ar tinde să coboare, care ar sugera o cădere. Ar fi – în ordinea imaginaţiei – un profil aerodinamic absurd.

Poetica aripilor° 1

VII

Pentru a trăi la încrucişarea imaginaţiei formelor cu imaginaţia forţelor, să apelăm la o operă cu deosebire eficace, la opera unui poet şi a unui gravor, la opera lui William Blake. Această operă – de un puternic onirism – este însufleţită şi de o *elocinţă poetică* atât de mare, încât ea oferă un exemplu prodigios cu privire la acea *viaţă vorbită* asupra căreia vom reveni în concluzii. Anumite poeme ale lui Blake ar putea fi numite *poeme absolute*, adică poeme care nu transpun idei, dar

care înnoadă în înseşi cuvintele lor materia imaginară şi forma fantomelor, mişcarea cuvintelor şi mişcarea trupului, „gândirea şi mişcarea” sau, şi mai bine, ceea ce vorbeşte şi ceea ce mişcă. De exemplu, „gândirea care-şi ia zborul” nu este, la Blake, o imagine uzată, o alegorie lipsită de forţă. Această străveche expresie este aici plină de tinereţe, plină de acel entuziasm psihologic care însufleţeşte *Cărţile profetice*. În aceste cărţi profetice, imaginile verbale profetizează. Nu există o gândire profetică subiacentă. La Balzac, gândirea „care-şi ia zborul” era, desigur, o mişcare reală, dar o mişcare care rămânea generală „care era supusă unei imaginaţii aeriene monotone. La Blake, *gândirea „care-şi ia zborul”* capătă pluralismul tuturor zborurilor reale ale păsării. Psihologia blakiană este o veritabilă ornitopsihologie.

În *Viziunile fiicelor Albionului* se perindă vulturul, privighetoarea, cioculia, şoimul, porumbelul, lebăda, furtuna, bocetele şi vântul… în zece pagini poţi număra cincisprezece lucruri ce zboară şi mai bine de douăzeci şi cinci de zboruri. Zborurile concrete sunt, la originea mişcărilor cosmice ce străbat textul. Admirabile imagini ne fac să înţelegem că pentru *imaginaţia dedicată zborului*, *zborul* pune în mişcare universul, mobilizează vântul, dinamizează aerul. Astfel, Blake scrie (*Prima carte profetică*, trad. Berger, p. 111): „Pasărea de mare se înveşmântează cu vântul iernii”. Cum să nu simţi dinamic că pasărea se înveşmântează cu propriul ei *ar-m* prin aer, ce-i devine mantie? Şi oare nu tocmai această mantie zbuciumată propagă vântul? Fiinţe mitologice suflă furtuna; au furtuna în propria lor gură. La Blake, furtuna este creată de întreg corpul.

— Pasărea de mare este însăşi fiinţa furtunii, este centrul dinamic al furtunii.

Pentru Blake, zborul este libertatea lumii. De aceea dinamismul aerului este întinat de spectacolul păsării prizoj niere. În poemele ce urmează celei de-a doua serii de *Cârd profetice* (p. 205), citim următorul emoţionant distih:

Un prihor într-o colivie înfurie întregul cer.

Astfel, pasărea este aerul liber personificat să ne amintiirf că limba germană situează pasărea în inima unei maxime despre libertate. Ea nu spune în mod eliptic”. liber precurul aerul, ci „liber precum pasărea în aer”, „*frei wie der Vogel im der Luft*”.

Cum să nu simţi dinamic *gândirea vagabondă* din aceasfifl pagină: „Unde te duci, o, gândire? Spre ce ţinut îndepărtat îţi iei zborul? Dacă te întorci până în această clipă a nefericirii, vei aduce oare mângâierea pe aripile tale, odată cu mierea, rouă şi balsamul, sau vei aduce otrava din sălbaticele pustiuri, care izvorăşte din ochii celor invidioşi?" Cum să ezităm a ridica puţin tonul parcurgând o asemenea pagină când, cu câteva rânduri mai sus, am citit întrebarea: „Din ce substanţă e făcută gândirea?" La această întrebare trebuie să răspundem, dacă vrem să înţelegem imaginaţia blakiană: gândirea e făcută din fiinţa creată de mişcarea ei. Gândirea lui Blake este *materia* unui vânt rece. Gândirea zborului puternic al vulturului este ea însăşi crudă. Ea îl creează pe vulturul vorace. Pentru cine gândeşte repede, bătaia de aripi îl devoră pe miel.

Alte aripi vor aduce *mierea*: „Înălţări-vă, aripi strălucitoare, şi cântaţi-vă copilăreasca bucurie! înălţaţi-vă, sorbiţi-vă bucuria, căci tot ce trăieşte e sfânt". De data aceasta aripile cântă.

Dacă îl citim *dinamic* pe Blake, devenim curând conştienţi de faptul că el este eroul unei lupte dintre terestru şi aerian. Mai exact, el este eroul *smulgerii*, fiinţa ce-şi înalţă capul din materie, fiinţa stranie care uneşte două dinamici: ieşirea din pământ şi înălţarea la cer. În cartea sa *Tinel*, Blake scrie: „Când insecta a ajuns la lungimea ei deplină de animal târâtor..." Această *alungire* trezeşte tot ceea ce are vreo caracteristică de *reptilă* în imaginaţia noastră dinamică. Dinamica *târâtului* a lăsat urme vizibile în multe pagini blakiene, care se luminează când sunt citite dinamic, nu cu o energie molatec disponibilă, ci

cu mişcări constituite. Vom putea de altfel compara în această privinţă forţa târâtoare la Blake şi mişcarea unduitoare şi moale a *omizii* în *Apocalipsa* lui V. Rozanov1. Vom vedea atunci diferenţa dintre mişcarea unui aluat viu şi mişcarea conştientă de solidele-i articulaţii. William Blake este un poet al *dinamismului vertebrat*. Regăsim la el toate imaginile acestuia, el îi trăieşte întreaga istorie, îi cunoaşte toate regresiunile. În ordinea imaginaţiei, ca şi în paleontologie, păsările provin din reptile; multe zboruri de păsări continuă mersul târâtor al şarpelui. În zborul lor oniric, oamenii îşi înving carnea târâtoare. Invers, în contorsiunile viselor noastre, coloana vertebrală îşi

amintește uneori că a fost șarpe.2 Blake scrie (p. 157): „Într-un somn înspăimântător și plin de vise, semănând cu inelele unui lanț, o imensă coloană vertebrală se răsuci torturată în vânt, punându-și în evidență coastele îndurerate, ca o peșteră rotunjită. Și oase zdravene înghețară pe toți nervii bucuriilor ei; și astfel se scurse prima vârstă și o stare de lugubră nefericire”.

Să urmărim mai îndeaproape acest coșmar al terestrului pentru a înțelege mai bine visul zborului și al aerianului. Vom vedea atunci că imaginile aeriene sunt cuceriri tardive, că organismul aerian este o eliberare dificilă.

Să înțelegem mai întâi următorul lucru: conștiința celui ce se târăște este *lombară* (p. 161): „Toată ziua viermele se odihnea pe sânu-i. Toată noaptea, în trupu-i, viermele se odihnea până când a devenit un șarpe, răsucindu-se cu șuieratul său dureros și cu veninu-i în jurul șalelor lui Enitharmon”. Durerea răsucirii are nevoie de vertebre, tortura va crea răsucirea, răsucirea va crea vertebra. Viermele este prea moale pentru a suferi, el va deveni șarpe. Șarpele este ființa care are *șale* pe tot trupul. „Încolăcit pe trupul lui Enitharmon, șarpele crescu, aruncându-și solzii. Cu suferințe înspăimântătoare, șuieratul începu să se preschimbe în strigăt discordant; dureri de tot felul, chinuri de neînchipuit, numeroase forme de pește, pasăre, animal, zămisliră o formă de copil, acolo unde înainte fusese un vierme” (p. 161).

V. Rozanov. *L'Apocalvpse de notre temps*, apud *Commerce*.

vara anului 1929.

2 V. Hugo. *L'Homme qui rit*. Ed. Hetzel. 1883, L II, p. 73.

— Coloana vertebrală își are reveriile ei”.

Astfel, formele se nasc dintr-o protoplasma torturată. Ele sunt *forme* ale durerii. Geneza iese dintr-o gheenă. Ceea ce este înălțat iese din ceea ce este răsucit Tot ce-i terestru la Blake este supus dinamicii răsucirii. Pentru el răsucirea este o imagine inițială. Priviți-l cum se uită la un creier (p. 165): „Într-atât de bine răsucite erau sforile și într-atât de bine înnodate ochiurile, răsucite precum creierul omenesc”.

Din acest univers răsucit, din această gândire contorsionată care nu a fost înțeleasă tocmai pentru că nu a fost recunoscută tortura-i

primordială, se naşte acel *principiu aerian* care este *Emanaţia* blakiană: emanaţie ce rămâne dureroasă. Ea devine totuşi liberă şi dreaptă, dar îşi păstrează suferinţa iniţială a redresării:

Spectrul meu în juru-mi zi şi noapte Precum un animal sălbatic îmi păzeşte drumul. Emanaţia mea, foarte departe în mine, Plânge întruna pentru păcatul meu.

Sărmană, palidă, jalnică formă: Sunt eu în furtună! Flori de fier şi urlete de plumb îmi împresoară capul îndurerat

(trad. Daisy şi Jean Audard, *Mesage*, *1939*, pp. 41 – 43)

La Blake, elementul aerian nu se potoleşte. El rămâne; „energie". Este o energie care exprimă. Faptul a fost bine arătat de Jean Lescure în frumosul său articol din *Mesaje 1939*. Blake „a dat corp acelei energii creatoare care îl soma să o smulgă din confuzia-i inutilă şi dureroasă şi să o ducă, prin formulare, până la existenţă şi la acţiune":

Trezeşte-te! trezeşte-te! o, tu, cel ce dormi în ţinutul umbrelor, veghează, întinde-te!

Această *tensiune* pregăteşte redresarea fiinţei, care este de fapt lecţia dinamică ultimă a poeticii lui Blake.

Vom reveni la o poezie mai puţin tensionată, mai specific aeriană. N-am vrut să arătăm decât suferinţele unei fiinţe, prizonieră a pământului, dar chinuită de forţele imaginare care vor să părăsească pământul. Pretutindeni, în opera lui Blake, vedem lanţuri întinse de efortul unui nou Promeceu, Prometeul energiei vitale, a cărui deviză ar putea fi: „*Energy is only Life, and is from Body*. *Energy is eternal Delight*.

— Energia este singura Viaţă şi ea vine din Trup. Energia este o veşnică Plăcere". Această energie cere să fie imaginată. *Realitatea* ei este *imaginară*. O energie imaginată trece din starea potenţială în starea activă. Ea vrea să constituie imagini în formă şi în materie, să umple formele, să însufleţească materiile. La Blake, imaginaţia dinamică este o informare a energiei. Pentru a-l înţelege pe Blake, cititorul trebuie să înveţe să-şi mobilizeze toţi muşchii trupului şi să alăture acestui efort o răsuflare, o răsuflare mânioasă. Va ajunge astfel să confere adevăratul sens acelui ceva ce ar putea fi numit, pentru a caracteriza inspiraţia blakiană: inspiraţia *gâfâită*. Această răsuflare chinuită este cu adevărat vocea profetică ce vorbeşte în cărţi despre Urizen, Los, Ahania… Într-un „catalog ce descrie tablouri, invenţii

poetice şi istorice” pictate de el însuşi (*Mesaje 1939*), Blake scrie: „Un spirit şi o viziune nu sunt, aşa cum moderna filosofie presupune, un abur ceţos sau un nimic; ele sunt organizate şi minuţios articulate dincolo de tot ce poate produce natura muritoare şi perisabilă. Cel care nu imaginează cu trăsături mai puternice şi mai limpezi, şi cu o lumină mai puternică şi mai limpede decât poate vedea ochiul său muritor, nu imaginează deloc” (trad. fr. Jean Lescure). A imagina înseamnă deci să înalţi cu un ton realul. Se pare că fantomele blakiene au cu necesitate o voce profundă, o voce guturală, mai „minuţios articulată” şi ea decât vocile şoptite care vorbesc în poemele în care poetul „nu imaginează deloc”. Auzite ca o poezie a răsuflării chinuite, *Cărţile profetice* par a fi nişte litanii ale energiei, nişte *interjecţii care gândesc*. Mai adânc, sub cuvinte, suntem siliţi să recunoaştem o imaginaţie care trăieşte o viaţă ce imaginează. William Blake este un rar exemplu de poet înzestrat cu acea *imaginaţie absolută* care comandă materiilor, forţelor, formelor, vieţii, gândirii, şi care poate legitima o filosofie explicând, cum încercăm şi noi să facem, realul prin imaginar.

VIII

Poetica aripilor

În tot capitolul precedent am încercat să facem un prin., bilanţ al temelor poetice foarte variate propuse de estetica arî pilor sau, mai exact, de energia care dăruie o stare de impon derabilitate şi bucurie. Urmăream un scop general: să ne ºC păm cu cât mai multă precizie de dificila problemă a raporturik dintre formă şi forţă trăite, şi una şi cealaltă, prin imaginaţi Nu ne-am crezut autorizaţi să studiem la modul complet toată imaginile care se pot acumula în legătură cu o singură fiinţă! Ar fi totuşi interesant să facem un studiu al diferitelor imagini poetice suscitate de o anume pasăre. O faună de imagini litefl rare ar sluji o doctrină generală a parfcalismului, aşa cum faun. imaginilor mitologice, cum a fost ea realizată de Gubernatis, slujit Mitologia Dar această îndatorire ne depăşeşte forţele şi de altfel, oprindu-ne prea mult la anumite exemple, am pierd* din vedere proiectul nostru filosofic, care trebuie să se întoarse întruna la legile *generale* ale imaginarului, la reflecţia asupi elementelor fundamentale ale imaginarului…

Totuşi, vrem să încheiem acest capitol printr-un exemplu foarte particular, care va confirma, credem, teza noastră generală cu privire la supremaţia imaginaţiei dinamice asupra imaginaţiei formelor. Imaginea pe care o avem în vedere este cea a ciocârliei – imagine prin excelenţă comună diferitelor literaturi europene.

Pentru a începe pe dată polemica, vom observa că ciocârlia este un strălucit exemplu de *imagine literară pură*. Ea nu este decât *imagine literară*; este un izvor de metafore numeroase, iar aceste metafore sunt atât de directe încât, scriind despre ciocârlie, credem că descriem o realitate. Dar realitatea ciocârliei, în literatură, nu-i decât un caz cu deosebire pur şi neti al *realismului metaforei*.

Într-adevăr, pierdută în înaltul cerului şi în plin soare, ciocârlia nu poate exista pentru ochiul pictorului. Ea este prea mică pentru scara peisajului. De culoarea ţarinei, ea nu poate înflori în pământul tomnatic. Iată de ce ciocârlia – care joacă un rol atât de mare în peisajele scriitorului – nu poate figura în peisajele pictorului.

Dacă poetul o evocă, ea apare oarecum la fel de importantă ca pădurea sau râul, în ciuda oricărei disproporţii.

În *Aventurile unui neisprăvit*, Joseph von Eichendorff acordă ciocârliei un loc printre marile fiinţe ale peisajului:

Îl las pe bunul Dumnezeu să cârmuiască totul, Pe El, prin care există râurile Ciocârliile, pădurile, câmpiile, Pământul şi cerul.1

Dar scriitorul însuşi ar putea oare să ne-o descrie cu adevărat? Ar putea oare el cu adevărat să ne stârnească interesul prin *forma*, prin *culoarea* ei? Michelet a încercat asta în pagini care au emoţionat sufletele din popor. Dar această descriere a păsării „sărac înveşmântată, dar atât de bogată prin inimă şi cânt", devine curând un portret moral. Trebuie să o numim „ciocârlia lui Michelet". Ciocârlia „este acum şi va rămâne pentru totdeauna o persoană", după cum spune Michelet însuşi vorbind despre una dintre păsările descrise de Toussenel (Michelet, *Pasărea*, p. VIII). Forţând nota, Toussenel îi face mai curând un portret politic decât un portret moral (Toussenel, t. II, p. 250): „Ciocârlia poartă mantia cenuşie, mohorâtul veşmânt al muncii, al muncii câmpului, cea mai nobilă, cea mai utilă, cea mai prost plătită, cea mai ingrată dintre munci..." Ea va rămâne pentru totdeauna „cea care-l însoţeşte pe plugar". Este fiica brazdei; după cum spune Petrus Borel: pământul este însămânţat pentru ea.2 Dar simbolismul moral, simbolismul politic ne îndepărtează de simbolismul natural, de

simbolismul cosmic care, după cum vom vedea, are o legătură cu ciocârlia.

Exemplul lui Michelet şi cel al lui Toussenel sunt simptomatice: *a descrie ciocârlia* înseamnă *a fugi* de munca descriptivă şi a găsi o altă frumuseţe decât cea descriptibilă. Un „vânător de imagini” cu privire pătrunzătoare, ce se joacă cu caleidoscopul formelor cu deosebită virtuozitate, cum a fost Jules Renard, se vede dintr-odată, în faţa fenomenului ciocârliei, lipsit de elementul pitorescului (*Istorii naturale*, *Ciocârlia*):

N-am văzut niciodată o ciocârlie şi zadarnic mă trezesc înainte de ivirea zorilor. Ciocârlia nu-i o pasăre pământească... Dar ascultaţi aşa cum ascult eu.

1 Trad. fr. Budelot. p. 12.

2 Cf. Petrus Borel, *Madame Putiphar*, ed. 1877. p. 184.

Aerul ţi visele

Poetico aripilor

89

Auziţi cum undeva, colo sus, sfărâmă într-o cupă de aer bucăţi cris Cine-mi poate spune unde cântă ciocârlia?

Ciocârlia trăieşte în cer şi este singura pasăre din cer al cărei cântec se aude până la noi.]

Poeţii o vor evoca, refuzând să o descrie. Culoarea ei? Iată) cum o zugrăveşte Adolphe Resse (*Opere complete*, t I, p. 30). „Şi apoi, ascultaţi: nu ciocârlia cântă... ci pasărea de culoarea infinitului”. Am spune la fel de bine: de culoarea înălţării Ciocârlia este o ţâşnire de sublimare shelleyană: este uşoară invizibilă. Este o *smulgere* de pe pământ, pe dată victorioasă strigătul ei nu are nimic blakian. El nu-i izbăvire, ci nemijlocită libertate. În fiecare inflexiune a cântului său răsună a tonalitate transcendentă. Înţelegem de ce Jean-Paul (*Jubileul* trad. fr., p. 19) i-a dat ciocârliei drept deviză: „Cânţi, dec zbori”. S-ar părea că acest cânt e tot mai intens, pe măsură e pasărea se înalţă. Tristan Tzara (*Grăunţe şi ieşiri*, p. 120) i acordă ciocârliei un destin „după” actul final: „Anumite zigzaguri ale ciocârliei, comportând o suită după un act final, sunt întotdeauna recomandabile”.

De ce oare o *verticală a cântului are* o asemenea putere asupra sufletului omenesc? Cum de poate ea comunica o asemenea bucurie, o asemenea speranţă? Poate pentru că acest cânt este pătrunzător şi totodată misterios. Chiar când se află doar la câţiva metri de sol,

ciocârlia *sclipeşte* în lumina soarelui: imaginea ei vibrează precum trilurile sale; o vezi cum sej pierde în lumină. Pentru a formula această strălucitoare invi Jzibilitate am putea accepta în cadrul poeticii marile sinteze ale genului ştiinţific. Am spune atunci: *În spaţiul poetic*, *ciocârlia*

Maurice Blanchard. prin jocul şi contrastul dintre imaginile smulse învelişului lor greoi, redă în câteva rânduri caracterul suprarealist al ciocârliei: „Ciocârlii stridente se sfărâmară de o oglindă şi de atunci sunt fructe care cântă *Aleluia*. Gâtlejurile lor transparente au devenit puncte negre pierdute în ivoriul vertebrelor. Un strigăt de sticlar le-a redat penajului lor de cristal" (*Cahiers de Poe sie*... Le surréalisme encore et toujours", august 1943, p. 9). Ciocârlia are astfel transparenta, duritatea, sonoritatea stridentă al sticlei. Iată cum este caracterizat, printr-o materie dură, supramaterialismul ciocârliei.

este un corpuscul invizibil pe care-l întovărăşeşte o undă de bucurie. Această undă de bucurie este primită de un poet ca Eichendorff în timpul unui răsărit de soare (loc. cit., p. 102): „Am văzut pe cer în cele din urmă lungi dâre roşietice, uşoare precum urma unei respiraţii pe o oglindă; o ciocârlie cânta sus de tot în văzduh, deasupra văii. Atunci o mare lumină mi-a năpădit sufletul în timp ce ascultam acel salut matinal, şi orice teamă mi-a dispărut". Iar filosoful, dedicat funcţiei sale de a fi imprudent, ar propune o teorie ondulatorie a ciocârliei. El ne-ar face să înţelegem că doar partea *vibrantă* a fiinţei noastre poate cunoaşte ciocârlia; o poţi descrie dinamic printr-un efort al imaginaţiei dinamice; nu o poţi descrie formal în ordinea perceperii imaginilor vizuale. Iar *descrierea dinamică* a ciocârliei este cea a unei lumi care se trezeşte şi care cântă printr-unul dintre punctele ei. Dar îţi vei pierde timpul dacă vei vrea să surprinzi originea acestei lumi, căci ea trăieşte în plină expansiune. Îţi vei pierde timpul dacă vei vrea să o analizezi, căci ea este sinteză pură a fiinţei şi a unei deveniri – a unui zbor şi a unui cânt Lumea care însufleţeşte ciocârlia este cel mai nediferenţiat dintre universuri. Este lumea câmpiei, a câmpiei din luna octombrie, când soarele ce răsare e dizolvat pe de-a-ntregul în ceaţa infinită. O asemenea lume are o bogăţie în profunzime, în înălţime, în volum, dar fără ostentaţie. Invizibila ciocârlie cântă tocmai pentru o asemenea lume fără contuturi nete. „Cântecul ei vesel, uşor, neobosit, ce nu cere niciun efort, pare bucuria unui spirit invizibil care ar vrea să consoleze pământul" (Michelet, *Pasărea*, p. 30).

Strălucitoarea invizibilitate a ciocârliei nu a fost de niciun alt poet mai bine cântată – în termeni de undă de bucurie – decât de Shelley (*To a skylark*). Shelley a înţeles că era o bucurie cosmică, o bucurie „fără trup”, o bucurie mereu atât de nouă în felul cum se revelează, încât s-ar părea că e nouă rasă devine mesagera ei:

Like an unbodied joy whose race just begun.

Îs

Precum un nor de foc, ea dă aripi adâncimn albastre Pentru ciocârlia shelleyană, cântecul este ţâşnire spre înalt şi «şnirea spre înalt este cântec, ea este o săgeata ascuţita că e Meargă prin sfera de argint Ciocârlia sfidează toate metafore

90

Aerul şi visele

Poetico aripilor

91

Întemeiate pe forme şi culori. Poetul, „ascuns în lumini gândului”, nu ştie armoniile pe care ciocârlia le răspândeşte „1 toate răspântiile cerului” (Toussenel):

Ce eşti noi nu ştim; iar Shelley scrie:

Învaţă-ne, tu, spirit sau pasăre, ce blânde gânduri ai.

Nicicând n-am auzit o laudă r o laudă de iubire sau de beţie un val proiectând ce palpită de farmec divin.

Ea nu exprimă bucuria universului, ci o actualizează, *proiectează*. Când ascultă ciocârlia, imaginaţia se dinamizează în întregimea ei, nicio *melancolie* nu-i poate rezista, nici umbră de plictis. Acea umbră pe care Shelley o numeşte *shadow of annoyance* nu este oare *plictisul nostalgic* care; doarme încă într-un străvechi cuvânt francez trecut într-o limbă străină? Cine nu a simţit această „annoyance” în singurătateaj unei câmpii luminate de soarele unei dimineţi friguroase? Dar cântul ciocârliei risipeşte pe dată acest plictis nostalgic.

Caracterul cosmic al ciocârliei este evident în această strofă:

What objects are the fountains Of thy happy străin? *What fields, or waves, or mountains*? *What shapes of sky or plain*? *What Iove ofthine own kind*? *what ignorance ofpain*?

Iată de ce ciocârlia ne pare a fi modelul însuşi al acelui *romantism al bucuriefl* caracteristic poeticii lui Shelley, ic al aerului care vibrează şi care nu poate fi depăşit:

1 Trad. fr. André Chevrillon: „În ce îşi are izvorul cântu-i fericit în ce câmpii. În ce valuri, în ce munţi? în ce înfăţişări ale cerului sau all pajiştii? în ce iubire a propriei tale rase? în ce nesocotire a durerii?”

2 George Meredith: „Ciocârlia zboară ca şi cum în viaţă totul merge bine” (citat de Lucien Wolff, George *Meredith*, *poete romancier*) ...

Dacă m-ai învăţa jumătate din bucuria

Pe care creierul tău o cunoaşte, O atât de nebună armonie ar curge

De pe buzele mele, încât lumea ar asculta, în timp ce acum nu sunt

Decât o fiinţă care ascultă.

Înţelegem acum primele versuri ale poemului: „N-ai fost niciodată pasăre!... o, tu, spirit plin de bucurie”. Fiinţa reală nu ne învaţă nimic; ciocârlia este „pură imagine”, pură imagine spirituală, care nu-şi află viaţa decât în imaginaţia aeriană, centru al metaforelor aerului şi ale ascensiunii. Vedem că putem vorbi de o „ciocârlie pură” în chiar sensul în care vorbim de o „poezie pură”. *Poezia pură* nu poate accepta îndatoriri descriptive, îndatoriri specifice unui spaţiu populat cu obiecte frumoase. Obiectele ei pure transcend legile reprezentării. Un *obiect poetic* pur va trebui deci să absoarbă în acelaşi timp întregul subiect şi întregul obiect. Ciocârlia pură a lui Shelley, cu a sa *unbodied joy*, este o sumă a bucuriei subiectului şi a bucuriei lumii. A fost luată în batjocură o durere de dinţi care nu ar fi durerea nimănui. Dar niciun suflet poetic nu va râde de această „unbodied joy” care este fericirea unui *univers în expansiune*, a unui univers care se măreşte pe măsură ce cântă.1 „Ciocârlia, spune Michelet (*Pasărea*, p. 196), duce la cer bucuriile pământului”.

Cântând speranţa, ciocârlia o creează. Ea este astfel, pentru Leonardo da Vinci, profetesă şi tămăduitoare (*Carnetele lui Leonardo da Vinci*, trad. fr., L II, p. 377): „Se spune despre ciocârlie că dacă o duci în preajma unui bolnav, ea îşi întoarce de la el privirea dacă acesta urmează să moară... Dar dacă bolnavul urmează să se vindece, pasărea nu-şi ia ochii de la el şi datorită ei bolnavul se însănătoşeşte”.

Avem atât de mare încredere în puterea de desemnare a acestei imagini literare pure constituite de *ciocârlia pură*, încât

1 Victor Poucel scrie de asemenea: „Ciocârlia, acolo sus, nu mai este decât o jubilare în azur, o aud dimineaţa când străbat câmpia, şi

mi se pare că eu sunt cel fericit" (*Mystique de la terre*. *Plaidover pour le Cor Ps*, p. 78).

Paul Fort. *Ballades françaises ine dires*... Bing-bang şi tăcerea": Auzim în inima cerului o ciocârlie şi cum bat nebuneşte inimile noastre".

ni se pare că un peisaj aerian îşi află o unitate dinamică incontestabilă atunci când îl putem pune sub semnul unei ciocârlii din cer.

Iată ca exemplu o pagină din D'Annunzio, unde ciocârlia nu pare a fi la început decât o metaforă, dar pagina pare ai primi de la însăşi această metaforă semnul aerian şi] ascendent: 1

Tot cerul de seară răsună de cântecul miraculos al cio-cârliilor...

Era un cânt de aripi, un imn al penelor cum altul mai nemărginit nu s-a auzit vreodată... Era simfonia vesperală a primăverii înaripate...

(Simfonia) urca, urca fără pauze (*aşa cum urcă ţi cum cântă ciocârlia*). Şi, treptat, de sub psalmul pădurilor se stârni o muzică stridentă, dar care se preschimbă în armonie prin nu ştiu ce virtute a distanţei şi a poeziei...

...Iar clopotele sunau ca pe munţii albaştri.

Din toate zgomotele discordante ale unui peisaj zbuciumat, se naşte prin această „preschimbare" operată de ciocârlie în pacea serii, o unitate sonoră, un univers muzical, un imn ce se înalţă. O imaginaţie aeriană va simţi fără să şovăie că armonia este hotărâtă de *înălţare*, şi va trăi fără dificultate unitatea, estetică şi totodată morală, continuitatea emoţiei estetice şi a emoţiei morale din această pagină (loc. cit., p. 139): „Psalmul! era fără de sfârşit Totul părea că urcă, urcă, urcă întruna, în vraja cântului. Ritmul învierii înălţa pământul. Nu-mi mai simţeam genunchii şi nu-mi mai ocupam îngustul loc cu propria-mi persoană; ci eram o forţă ascendentă şi multiplă, o substanţă reînnoită şi care alimenta divinitatea viitoare..." întâlnin\ aceeaşi beţie multiplă în *Oraşul mort* al aceluiaşi autor: „Întreaga câmpie e acoperită cu floricele sălbatice care! pier. Iar cântecul ciocârliilor umple văzduhul întreg. Ah! ce minune! Nu auzisem niciodată un cântec atât de năvalnic. Mia de ciocârlii, o mulţime fără de

număr... porneau din toate părţile, se avântau spre cer cu violenţa unor pietre ţâşnite di™ praştii, păreau nebune, se pierdeau în lumină şi nu mai]

apăreau, mistuite parcă de cântec sau devorate de soare... Dintr-odată, una dintre ele a căzut la picioarele calului meu, grea ca o piatră; şi a rămas acolo, moartă, trăsnită de beţia-i şi de bucuria cu care cântase”.

Toţi poeţii ascultă inconştient de această *unitate a cântecului* obţinută, într-un peisaj literar, de cântecul ciocârliei. În frumoasa lui carte despre *George Meredith*, *poet şi romancier*, Lucien Wolff scrie (p. 37): „Cântecul ciocârliei nu mai este fervoarea individuală a păsării, ci expresia tuturor plăcerilor, a tuturor entuziasmelor lumii animale şi lumii umane, laolaltă contopite”. Şi el citează aceste versuri din Meredith (*Ciocârlia care se înalţă*): Cântecul ciocârliei:

El este pădurile, apele, domoalele turme; Este dealurile, familia oamenilor, Pajişti verzi, brune pământuri sterpe. Vise ale celor ce trudesc în oraşe. El cântă seva şi viaţa în floare, şi nunta dintre soare şi ploi. Este hora copiilor, a semănătorului, Bucuria şi ţi-pătul colinelor smălţuite cu ciuboţica-cucului şi violete.

S-ar părea că la chemarea ciocârliei, pădurile, apele, oamenii, turmele – şi însuşi pământul cu pajiştile şi dealurile sale – devin aerieni, participă la viaţa aeriană, primind de la ea un fel de *unitate a cântului*. *Ciocârlia pură* este semnul unei sublimări prin excelenţă: „Ciocârlia ne emoţionează, mai spune Lucien Wolff (p. 40), în ce avem mai pur în noi”.

Regăsim aceeaşi puritate în sfârşitul prelungit, în acea dispariţie şi în acea tăcere care se aşază la limita cerului. Dintr-odată nu se mai aude nimic. Universul vertical tace ca o săgeată care nu va mai fi azvârlită:

Ciocârlia a murit în văzduh Căci nu ştie să cadă.1

G. D'Annunzio, *La Contemplation de la mort*. trad fr., p. 136.

Supervielle. *Gravitations*, p. 198.

CAPITOLUL III

Căderea imaginară

„Ne lipsesc aripile, dar avem destulă putere să cădem”.

(CLAUDEL, *Poziţii ţi propoziţii*, II, 237)

Dacă am face dublul bilanţ al metaforelor căderii şi al metaforelor ascensiunii, am fi impresionaţi de numărul mult mai mare

al celor dintâi. Chiar înainte de orice referinţă la viaţa morală, metaforele căderii posedă, se pare, un realism psihologic indiscutabil. Ele dezvoltă toate o impresie psihică ce lasă urme de neşters în inconştientul nostru: teama de a cădea este o *teamă primitivă*. O regăsim ca pe o componentă a unor temeri foarte variate. Ea constituie elementul dinamic al temerii de întuneric; cel ce fuge simte cum i se taie picioarele, întunericul şi căderea, căderea în întuneru; pregătesc drame facile pentru *imaginaţia inconştientă*. Henri Wallon a arătat că agorafobia nu e în fond decât o varietate a fricii de a cădea Ea nu este frica de a întâlni oameni, ci frica de a nu întâlni un sprijin. La cea mai mică regresiune, tremurăm cuprinşi de această teamă copilărească. Visele noastre cunosc ele înseşi căderi vertiginoase în abisuri adânci. Jack London accentuează drama căderii onirice până la a face din ea „o amintire a rasei". Pentru el, acest vis „există încă de pe vremea strămoşilor noştri îndepărtaţi, care trăiau în copaci. Fiind arboricoli, riscul de a cădea era pentru ei o ameninţare mereu prezentă..." (Jack London, *înainte de Adam*, trad. fr., pp. 27 – 28). „Să notăm... că în acest vis al căderii care ne este atât de familiar, vouă, mie, tuturor, nu ne strivim niciodată de pământ... Voi şi cu mine coborâm din cei care nu au atins pământul (în teribila lor cădere, s-au *agăţat de ramuri*); iată de ce nici voi şi nici eu nu atingem niciodată pământul în visele noastre". În legătură cu această temă, Jack London dezvoltă o teorie a dublei personalităţi umane: personalitatea onirică şi cea raţională, care diferenţiază profund viaţa noastră din timpul zilei de viaţa noastră din timpul nopţii. „Probabil că o altă personalitate, distinctă cade, când noi dormim, o personalitate care are deja experienţa

acelei căderi, care are de fapt o amintire despre întâmplări trăite de o rasă din trecut, tot astfel cum personalitatea noastră din starea de veghe îşi aminteşte de întâmplări din viaţa noastră trăită în stare de veghe" (p. 29). „Amintirea rasială cea mai comună pe care o avem este visul căderii în spaţiu..." Amploarea acestor ipoteze ne face să înţelegem cât de numeroase sunt motivele pentru care *metaforele căderii* se impun psihismelor celor mai variate.

S-ar părea deci că o *psihologie a verticalităţii* ar trebui să consacre vaste studii impresiilor şi metaforelor căderii. Şi totuşi, noi nu ne vom ocupa de ele decât într-un scurt capitol, şi doar cu intenţia

de a preciza şi mai bine ceea ce noi credem că este experienţa cu adevărat *pozitivă* a verticalităţii, care e, după noi, verticalitatea dinamizată în înălţime. Într-adevăr, în ciuda numărului şi a realismului impresiilor căderii, credem că axul real al *imaginaţiei verticale* este îndreptat spre înălţimi, într-adevăr, noi ne *imaginăm* elanul spre înălţimi şi îi *cunoaştem* căderea în jos. Or, nu imaginezi bine ceea ce cunoşti. Blake a scris pe bună dreptate: „Obiectele naturale mi-au slăbit întruna imaginaţia1, abrutizându-mi-o şi ştergându-mi-o”. Partea de sus are deci prioritate în raport cu partea de jos. *Irealul* domină *realismul imaginaţiei*. Dat fiind că această teză trebuie justificată cu orice prilej, să arătăm criteriile care ne călăuzesc în alegerea metodei noastre.

Deşi imaginile căderii sunt numeroase, ele nu sunt nici pe departe atât de bogate în impresii dinamice pe cât s-ar putea crede la o primă cercetare. Căderea „pură” este rară. Cel mai adeseori, imaginile căderii au o bogăţie adăugată; poetul le adaugă împrejurări cu totul exterioare. Atunci el nu ne pune cu adevărat în mişcare imaginaţia dinamică. De exemplu, pentru a ne emoţiona imaginaţia dinamică, nu slujeşte la nimic să ni se spună, aşa cum face Milton în *Paradisul pierdut*, că Lucifer, azvârlit din ceruri, a căzut *timp de* nouă *zile*. Această cădere care durează nouă zile nu ne face să simţim vântul stârnit de cădere, iar imensitatea drumului străbătut nu ne sporeşte spaima. Şi dacă ni s-ar fi spus că demonul a căzut timp de un secol, noi n-am fi văzut un abis încă şi mai adânc. Vor fi mult

1 Citat de Herbert Read, *Le Poete graphique*. Apud *Messogers*, 1930.

 mai active impresiile prin care poetul ştie să ne comunice *diferenţială căderii vii*, adică însăşi schimbarea substanţei care cade şi care, în timp ce cade, în chiar clipa căderii sale, devine *mai* grea, *mai încărcată de greşeală*. Această cădere *vie* este cea a cărei cauză, a cărei responsabilitate o purtăm în noi înşine, într-o psihologie complexă a fiinţei decăzute. Îi vom intensifica tonalitatea unind cauza cu responsabilitatea Astfel tonalizată moral, căderea nu mai este accident, ci substanţă. Orice imagine trebuie să se îmbogăţească cu metafore pentru a da viaţă imaginaţiei. Imaginaţia, principiu prim al unei filosofii idealiste, implică faptul că subiectul, întreg subiectul, trebuie pus în fiecare dintre imaginile sale. A-ţi imagina o lume

înseamnă a te considera responsabil, moral responsabil de acea lume. Orice doctrină a cauzalităţii imaginare este o doctrină a responsabilităţii.1 Orice fiinţă meditativă tremură totdeauna când se gândeşte la forţele-i elementare.

Simbolismul cere deci forţe de legătură mai puternice decât legăturile dintre imaginile vizuale. Fără îndoială că Lucifer este, în opera lui Miltonj simbolul căderii morale, dar când Milton ni-l înfăţişează pe îngerul căzut ca pe un *obiect* izbit şi azvârlit din ceruri, el stinge lumina simbolului. Vertijul cantitativ este adeseori antiteza vertijului calitativ. Pentru a ne imagina vertijul, trebuie să-l redăm filosofiei clipei, trebuie să-l surprindem în diferenţială să totală, când întreaga noastră fiinţă simte că se pierde. E o devenire fulgerătoare. Dacă ni se dau imagini ale acesteia, trebuie să fie trezită în noi *psihologia* îngerilor străfulgeraţi. Căderea trebuie să aibă *toate sensurile* în acelaşi timp: ea trebuie să fie în acelaşi timp metaforă şi realitate.

II

Dar nu numai *sărăcia dinamică* a imaginilor căderii ne face să alegem înălţimea ca direcţie pozitivă a imaginaţiei dinamice. Motivul care ne călăuzeşte e mult mai profund: credem că suntem prin asta fideli esenţei imaginaţiei dinamice.

1 Otto Rank (*La Volonte de Bonheur*) a arătat în mod insistent raporturile dintre noţiunea de cauzalitate şi noţiunea de culpabilitate.

De fapt imaginaţia dinamică, atunci când este abandonată rolului ei de a suscita imagini ale mişcării, când nu se mărgineşte să descrie cinematic fenomene exterioare, imaginează *înspre înălţimi*. Imaginaţia dinamică nu propune cu adevărat decât imagini ale impulsului, elanului, avântului, pe scurt imagini în care *mişcarea produsă are sensul forţei* imaginate activ. Forţele imaginare lucrează totdeauna pozitiv. Imaginaţia dinamică nu e capabilă să ne dea imagini ale rezistenţei. Pentru a imagina cu adevărat, ea trebuie să acţioneze întruna, să atace întruna. Fără îndoială, mişcările reale surprinse de vedere contaminează imaginea dinamică; dar în principiul ei imaginea *vrea* mişcarea sau, mai exact, imaginaţia dinamică este tocmai *visul* voinţei; ea este *voinţa care visează*. Această voinţă care-şi visează reuşita nu se poate nega, şi mai ales ea nu se poate nega în primele-i

vise. Astfel, viaţa naivă a imaginaţiei dinamice este legenda izbânzilor împotriva ponderabilităţii. Nicio metaforă dinamică nu se alcătuieşte cu sensul spre partea de jos, nicio floare imaginară nu înfloreşte jos. Nu-i vorba doar de un optimism facil. Concluzia nu este că florile imaginare ce trăiesc dintr-un vis pământesc nu sunt frumoase. Dar chiar florile care se deschid în noaptea unui suflet, în inima cald pământeană a unui om subpământean, sunt totuși flori care urcă. *Ascensiunea* este sensul real al producerii de imagini, este actul pozitiv al imaginaţiei dinamice.

Ni se pare deci cu neputinţă să simţim imaginaţia în act, dacă nu am sensibilizat *mai întâi* axul vertical în sensul ascensiunii. Un infern viu nu-i un infern pe care-l sapi într-o substanţă, e un infern care arde, care se înalţă, care are tropismul flăcărilor, tropismul strigătelor, un infern în care chinurile sporesc întruna o pedeapsă care ar deveni tot mai dureroasă şi-ar pierde *diferenţială infernală*. Or, dacă examinăm în principiul ei imaginaţia dinamică a creşterii – dacă, aşadar, nu abordăm creşterea sub un aspect geometric şi abstract –, vom recunoaşte că a creşte înseamnă întotdeauna *a te înălţa*. Unii, în viaţa lor imaginară, se înalţă cu greutate – aceştia sunt Pământenii. Ceilalţi se înalţă fermecaţi de facila lor putere – aceştia sunt aerienii. Cu elemente imaginare ale pământului şi a e aerului putem descrie aproape toate *visele voinţei Crescânde*. Totul creşte în împărăţia imaginii.

III

Căderea imaginară

Vom studia deci imaginaţia căderii ca pe un fel de boală a imaginaţiei urcuşului, ca pe o *nostalgie de neispășit* a înălţimii.

Vom da aici un exemplu cu privire la acest sens nostalgic legat de imaginaţia dinamică a abisului. Găsim expresia lui frapantă în această pagină de Thomas de Quincey citată de Arvede Barine1: „Mi se părea, în fiecare noapte – nu metaforic, ci literal –, că scobor în prăpăstii şi în abisuri lipsite de lumină, dincolo de orice adâncime cunoscută, fără speranţa de a mai putea reveni vreodată la suprafaţă. Și nu aveam, când mă trezeam, sentimentul că *am urcat*”. Aici, spre deosebire de felul cum procedează Milton, căderea nu este

cronometrată: ea este marcată mai profund prin deznădejde, prin caracterul ei substanţial şi durabil. În noi rămâne ceva care ne răpeşte orice speranţă de a „urca la suprafaţă", care ne lasă pentru totdeauna pradă conştiinţei că am căzut Fiinţa „se adânceşte" în culpabilitatea ei.

Să observăm caracterul esenţialmente dinamic al acestei noţiuni de abis în opera lui Thomas de Quincey. Abisul nu este *văzut*, întunecimea abisului nu este cauza spaimei. Vederea nu participă deloc la imagini. Abisul este *dedus* din cădere. Imaginea este *dedusă* din mişcare. Thomas de Quincey îşi însufleţeşte textul cu o imagine dinamică directă. Eu cad, deci un abis se deschide sub mine. Cad întruna, deci abisul este insondabil. *Căderea mea creează abisul*, deşi abisul nu-i nici pe departe cauza căderii mele. Zadarnic îmi va fi redată lumina, zadarnic mă voi întoarce printre cei vii. Căderea mea nocturnă şi-a lăsat urma de neşters pe viaţa mea Nu pot avea sentimentul că am urcat la suprafaţă pentru că acea cădere este de acum înainte un ax psihologic înscris în însăşi fiinţa mea: căderea este destinul viselor mele. Visul, care în mod normal îi redă pe oamenii fericiţi patriei lor aeriene, mă duce departe de lumină. Cât de nefericită e fiinţa cu vise greoaie! Cât de nefericită e fiinţa al cărei vis suferă de boala abisului!

Şi Edgar Poe a ştiut că realitatea căderii imaginare este o realitate ce trebuie căutată în substanţa suferindă a fiinţei noastre. Problema creatorului de abisuri imaginare constă în propa

1 Arvede Barine, *Les Ne vrose's*, Hachette, p. 55.

garea directă a acestei suferinţe. El trebuie să găsească mijlocul de a induce această cădere imaginară în sufletul cititorului *înainte de a derula filmul imaginilor obiective*. Mai întâi trebuie să emoţioneze şi apoi să arate. Aparatul spaimei discursive nu funcţionează decât în al doilea rând atunci când scriitorul a impresionat sufletul printr-o spaimă esenţială care-l emoţionează până în profunzimi. Secretul geniului lui Edgar Poe se întemeiază pe supremaţia imaginaţiei dinamice. De exemplu, încă de la prima pagină a povestirii *Puful şi pendula* care, în continuare, va fi încărcată de împrejurări înspăimântătoare, căderea imaginară este tradusă în justa ei tonalitate substanţială.1 „Dintr-odată se lăsă întunericul; toate senzaţiile se aruncară parcă nebuneşte, odată cu sufletul, în Hades. Şi universul nu mai fu decât noapte, tăcere, nemişcare. Leşinasem..." Şi Poe descrie leşinul ca pe o cădere înăuntrul fiinţei noastre, ca pe o cădere ontologică în care dispar rând pe rând mai întâi conştiinţa fiinţei fizice,

apoi conştiinţa fiinţei morale. Dacă ştim să trăim cu imaginaţia dinamică la limita celor două domenii – adică dacă suntem cu adevărat şi numai fiinţa care imaginează, primă formă a psihismului –, vom putea evoca, împreună cu Edgar Poe (p. 114), „toate elocventele amintiri ale prăpastiei de dincolo de lume. Şi ce-i această prăpastie? Cum îi vom desluşi umbrele de cele ale mormântului?” Povestirea va deveni apoi, vai! o mecanică alcătuire placată pe spaimă; îşi va pierde măreţia spaimei adânci, tonul de neagră melodie a sfâşietorului ei început Dar temele acestei „negre uverturi” vor fi iscusit reluate, astfel încât, în totalitatea ei, povestirea îşi va păstra una dintre cele mai puternice unităţi: *unitatea abisului*.

Această *unitate a abisului* este atotputernică, ea înglobând cu uşurinţă valori morale. Într-o *Marginallia* (*Povestiri groteşti*, trad. fr. Emile Hennequin, p. 209), Poe arată că nimicirea fiinţei noastre după moarte poate fi presimţită în timpul leşinului. „Şi primejdia acelei nimiciri ar putea fi presimţită în timpul somnului şi uneori, încă şi mai limpede, în timpul leşinului”. A-ţi pierde cunoştinţa, a-ţi pierde conştiinţa: sinonimie între imaginaţie şi morală.

Edgar Poe. Nouvelles *histoires extraordinaires*, trad. fr. Baudelaire, p. 113.

100

*Aer*ul şi

vestitorul şijante de alitfe Tcă el nu poate comunica] impresia acesteixădgp-es-ffţâale, la limita morţii şi a abisului, fără să-msocieze-%fjprfftnle celui ce vrea să *urce la suprafaţă*, pentru „\cukg-vreo urmă a stării aparente în care îmi alunecase\imetul; au existat clipe când visam că izbutesc”! Aceste *eforturi* de a urca la suprafaţă, de a dobândi conştiinţa: vertijului conferă căderii un fel de unduire, fac din căderea imaginară un exemplu de psihologie ondulatorie în care contradicţiile dintre real şi imaginar se înlocuiesc între ele la nesfârşit, întărindu-se şi inducându-se printr-un joc al contrariilor. Atunci vertijul se accentuează în această dialectică tremurată a vieţii şi a morţii, atinge *căderea infinită*, experienţă dinamică de neuitat care a marcat profund sufletul lui Edgar Poe (p. 115): „Aceste umbre ale amintirii îmi înfăţişează foarte nedesluşit mari figuri care mă luau şi, în tăcere, mă duceau în jos – tot mai în jos – încă tot mai în jos – până în clipa când o ameţeală oribilă mă cuprinse la simpla idee a infinitului coborârii… Apoi, se iscă sentimentul unei

neaşteptate imobilităţi în toate fiinţele dimprejur; ca şi cum cei care mă purtau – un cortegiu de spectre! – depăşiseră, coborând, limitele nelimitării, şi s-ar fi oprit, învinşi de infinitul plictis al activităţii lor… şi apoi totul nu mai este decât nebunie – nebunia unei memorii care se zbuciumă în abominabil”. După cum vedem, acest comentariu ce îmbină o raţiune ce se „prăbuşeşte”, un trup ce „leşină”, o imaginaţie care „cade”, realizează foarte bine legătura dintre imagine şi metaforă, atât de caracteristică pentru „imaginea literară”. Odată cu „imaginea literară” a căderii, vedem cum apare acţiunea *comentariului* asupra *fabulaţiei*, căci propriul imaginaţiei literare constă în a-şi *comenta* imaginile. Comentariul proiectează spiritul în toate direcţiile, el evocă un trecut enorm, concentrează o masă polivalentă de vise şi de spaimă. Prin chiar aceasta, fabulaţia propriu-zis imagistică este redusă la minimum; „cortegiul de spectre” nu capătă chip; nu se face niciun efort spre a li se da un trup sau măcar o consistenţă. Poetul ştie că mişcarea se poate imagina *direct*; imaginaţia lui dinamică are încredere în imaginaţia dinamică a cititorului, care trebuie să înţeleagă vertijul „*cu ochii închişi*”.

Dacă nu ai această cunoaştere dinamică a leşinului imaginar, a căderii ontologice, a tentaţiei ondulatorii a leşinurilor, dacă nu faci eforturi pentru a renaşte şi pentru a urca la suprafaţă, nu poţi cu adevărat să trăieşti în lumea imaginară, în

Căderea

această lume în care elementel

În care materia lucrurilor simbolizează cu materia „împăienjenită din vreun vis” (p. 114). „Cel care n-a leşinat niciodată nu-i cel ce descoperă ciudate palate şi chipuri bizar de familiare în jăraticul arzător; nu el este cel ce contemplă plutitoarele prin văzduh, melancolicele vedenii pe care vulgul nu le poate întrezări; nu el e cel ce meditează asupra parfumului vreunei flori necunoscute, nu mintea lui se pierde în misterul vreunei melodii care până atunci nu-i reţinuse niciodată atenţia”. Această sensibilitate, rafinată de descreşterea fiinţei, este pe-a-ntregul dependentă de imaginaţia materială. Ea are nevoie de o mutaţie care face din fiinţa noastră o fiinţă mai puţin terestră, mai aeriană, mai deformabilă, mai puţin apropiată de formele desenate. Această sensibilitate sporită de diminuarea fiinţei în noi este supusă, parcă printr-o inducţie directă, influenţelor fizice ale

cuvântului. Cuvântul, dacă se risipeşte în evocarea unor imagini vizuale, îşi pierde o parte din putere. Dar cuvântul este insinuare şi fuziune de imagini; el nu este un troc de concepte solidificate. Este un fluid care ne emoţionează fiinţa fluidică, un suflu care modelează în noi o materie aeriană când fiinţa noastră şi-a „atenuat” partea sa de pământ De aceea, pentru Edgar Poe, care a cunoscut starea când, în vis, plutim în aer, când ne luptăm împotriva *spiritului căderii* care vrea să ne scufunde, puterea cuvintelor este aproape o putere materială, guvernată de imaginaţia materială (loc. cit., p. 243). „Şi în timp ce-ţi vorbeam astfel, n-ai simţit cum mintea îţi este străbătută de un gând despre *puterea materială a cuvintelor*! Fiecare cuvânt nu-i oare o mişcare creată în aer?” Nimic nu evocă aici un ocultism. E vorba de o reverie mai simplă şi mai directă. Se pare atunci că meditaţia din poemele dinamizate care sunt povestirile lui Poe – povestiri ce sunt adeseori splendide texturi de *imagini literare pure* – ne încorporează într-un sistem de mişcări ale expresiei. Limbajul, văzut din această perspectivă, admite *asocieri de mişcări* aşa cum admite *asocieri de idei*. Căderea imaginară, vorbită în dinamica ei corectă, ne modelează dinamic imaginaţia; ea sileşte atunci imaginaţia formală să accepte imagini vizuale fantastice pe care nicio experienţă făcută în stare de veghe nu c-ar putea suscita. Imaginile nasc direct din vocea murmurată S insinuantă. Natura vorbită este un preludiu la natura natu—”antă. Dacă-i acordăm locul ce-i revine Verbului creator de

79CZ41

102

Aerul şi visele poezie, dacă ne dăm seama că poezia creează un psihism ce creează la rându-i imagini, vom mări schema tradiţională cu doi termeni: natura vorbită suscită natura naturantă care produce natura naturată – pe care o ascultăm în natura care vorbeşte. Da, aşa cum au spus atâţia poeţi, pentru cine o ascultă natura el vorbitoare. Totul vorbeşte în univers, dar omul, marele vorbitor, spune primele cuvinte.

De aceea, în totalitatea mişcărilor pe care le studiem, cu cât sufletul vorbit va fi mai căzător, cu atât mai fantastice vor fi spectacolele ce i se vor oferi în cădere. În general, sufletul trebuie să fie *mobilizat* pentru a primi viziunile oricărei *invitaţi la călătorie*; el trebuie să fie mobilizat în jos pentru a găsi imaginile prăpastiei negre, imagini pe care vederea obişnuită raţională e cu totul improprie să le

sugereze. Din acest punct de vedere, este foarte instructiv pentru psihologia imaginaţiei să compare o povestire ca *o coborâre în Maelstrom* cu povestirea care se pare că i-a dat naştere. Vom avea aici un bun mijloc de a măsura distanţa care desparte o povestire *imaginată* de o povestire *imaginară*, şi vom înţelege astfel *autonomia imaginaţiei*, teză care, vai! nu şi-a găsit încă filosoful T

Pentru a face această comparaţie, nu posed, din nefericire, decât versiunea franceză a povestirii cu pricina Ea figurează în volumul al nouăsprezecelea din *Călătorii imaginare*, *vise*, *viziuni şi romane cabalistice* (Amsterdam, 1788). Povestirea este publicată după *Călătoria lui Nicolas Klimius în lumea subterană*, carte pe care Edgar Poe o citează printre cele citite împreună cu Roderick Usher în tulburătoarele seri de veghe din casa Usher. Cea de-a doua povestire din această culegere, cea care ne interesează, este intitulată *Relatarea unei călătorii de la polul arctic la polul antarctic prin centrul lumii*. Autorul ei este necunoscut Lucrarea, spune editorul *Călătoriilor imaginare*, a fost tipărită pentru prima oară în 17231.

Precizia geografică a celor două povestiri, *Coborârea în Maelstrom* şi *Călătoria în centrul pământului*, nu ne îngăduie

1 în acelaşi an a apărut la Rouen o carte anonimă, *Principales merveilles de la nature*, în care se găseşte o descriere amănunţită a prăpastiei norvegiene, numită „buricul mării”. Prin această prăpastie sunt distribuite toate apele mării… tot astfel cum artera, în corpul omenesc, distribuie sângele în toate venele omului”. Ca şi Poe. autorul cărţii trimite la Kircher.

să ezităm cu privire la apropierea pe care o propunem. Autorul din secolul al XVIII-lea scrie: „Eram atunci la latitudinea de 68 grade şi 17 minute”, şi nu precizează longitudinea Edgar Poe scrie (p. 222): „Suntem acum – reluă el în felul acela minuţios care-l caracteriza – pe chiar coasta Norvegiei, la latitudinea de 68 de grade”. Deşi îi plăcea mult să fie exact când era vorba de domeniul maritim, Edgar Poe a renunţat la menţionarea celor 17 minute.

Avem acelaşi punct de plecare, aceeaşi atmosferă geografică, aceeaşi grijă de a evoca în prealabil legende populare pentru a dărui povestirii o tradiţie, dar toate aceste date iniţiale nu fac decât să scoată şi mai bine în evidenţă diferenţa dintre cele două imaginaţii. Cea a

povestitorului din secolul al XVIII-lea găseşte un pretext în fantasticul din lucruri pentru a evoca fantasticul din viaţa socială a oamenilor. Dintr-un ţinut imaginar, el face foarte curând o utopie socială. În momentul când povestirea, bine pornită, ar putea deveni dramatică precum un vis, naratorul începe să descrie un somn fără vise. El se va trezi din acel somn pentru a zugrăvi moravurile oamenilor subterani, aşa cum autorul *Scrisorilor persane* zugrăveşte moravurile pariziene.

Dimpotrivă, imaginaţia lui Edgar Poe *se onirizează* treptat, de îndată ce am trecut de prima pagină; altfel spus, Edgar Poe face pe nesimţite imaginar din real, ca şi cum funcţia însăşi a perceperii neobişnuitului ar fi de a declanşa vise. Să urmărim puţin această onirizare progresivă; vom vedea că ea confirmă teza noastră despre necesitatea de a angrena imaginile pe o mişcare imaginară fundamentală

De vreme ce e vorba de o călătorie în adâncuri, de vreme ce e vorba de a provoca o reverie a căderii, trebuie să pornim de la impresiile de vertij. Încă de la începutul povestirii, înainte de întâmplările înspăimântătoare, înainte de a expune cauzele *obiective* ale spaimei, scriitorul se străduieşte să sugereze vertijul ce-i cuprinde pe cei doi interlocutori, pe cel ce vorbeşte precum şi pe cel ce ascultă. *Acest vertij resimţit în comun este prima încercare de a fi obiectiv*. Încă de la a doua Pagină a povestirii, vertijul este atât de profund, încât naratorul Poate să scrie: „Mă străduiam zadarnic să scap de gândul că furia vântului punea în primejdie însăşi temelia muntelui”. Vertijul a trecut din starea sinestezică la idei, impresia

sinestezică a vertijului este comentată prin ideea de mobilitate extremă. Nimic nu-i stabil, nici chiar muntele.

Metoda lui Poe, care constă adeseori în a raporta realul la vis, este aici cum nu se poate mai limpede. Când Poe descrie corabia târâtă de valuri în vârtejul Maelstromului, el nu găseşte o soluţie mai bună decât comparaţia dintre coborâre şi o cădere într-un coşmar: „O mare uriaşă ne cuprinsese din spate şi ne târa cu ea – sus, tot mai sus –, parcă vrând să ne împingă până în cer. N-aş fi crezut niciodată că un val poate să urce atât de sus. Apoi coboram descriind o curbă, alunecând şi cufundându-ne, ceea ce-mi dădea o stare de greaţă şi de ameţeală, ca şi cum aş şi căzut în vis din înaltul unui munte uriaş”. Nu începi să citeşti această povestire cu vie simpatie – sau cu o antipatie

neli-l niştită, căci există psihisme care sunt mai curând revoltate decâJ atrase de povestirile lui JEdgar Poe – decât în clipa când simţii împreună cu naratorul, *greaţa coborârii*, adică atunci când] inconştientul este târât într-o experienţă a vieţii elementare. Trebuie atunci să recunoşti că spaima nu vine din *obiectul*, din *spectacolele* sugerate de povestitor; spaima se însufleţeşte şi se reînsufleţeşte întruna în *subiect*, în sufletul cititorului. Naratorul nu şi-a pus cititorul într-o situaţie înspăimântătoare, el l-a pus în *situaţia de spaimă*, emoţionând imaginaţia dinamică fundamentală. Scriitorul *a indus* nemijlocit în sufletul cititor lui coşmarul căderii. El regăseşte o greaţă oarecum primitiva care se leagă de un tip de reverie înscrisă adânc în natur noastră intimă. Vom recunoaşte această *primitivitate a visulu* în multe dintre povestirile lui Edgar Poe. Visul nu este un produs al vieţii în stare de veghe. El este starea subiectivă fundamentală. Un metafizician va putea vedea aici în acţiune! *un fel de revoluţie coperniciană a imaginaţiei*. Într-adevăr, imaginile nu se mai explică prin TRĂSĂTURILE lor obiectivei ci prin SENSUL lor *subiectiv*. Această revoluţie înseamnă că; situăm:

visul înaintea realităţii, coşmarul înaintea dramei, spaima înaintea monstrului, greaţa înaintea căderii;

pe scurt, imaginaţia este, în subiect, destul de vie pentru a-şi impune viziunile, spaimele, nefericirea. Deşi visul este o reminiscenţă, el este reminiscenţa unei stări anterioare vieţii, stării vieţii *moarte*, un fel de doliu înaintea fericirii. Vom putea face

Încă un pas situând imaginea nu numai înaintea gândirii, înaintea povestirii, ci înaintea oricărei *tulburări*. Un fel de *măreţie sufletească* este asociată spaimei din poeme, iar această măreţie a sufletului nefericit dezvăluie o natură atât de primordială, încât ea asigură pentru totdeauna imaginaţiei primul loc. Este imaginaţia care gândeşte şi este imaginaţia care suferă. Ea e cea care acţionează. Ea se descarcă nemijlocit în poeme. Noţiunea de simbol e prea intelectuală. Noţiunea de experienţă poetică e prea „experimentală". Gândirea şi experienţa vagabonde nu mai sunt de ajuns pentru a atinge primitivitatea imaginarului. Hugo von Hofmannsthal (*Convorbire despre poezie*, *Scrieri în proză*, p. 160) scrie: „Nu vei găsi termeni intelectuali şi nici chiar emotivi cu ajutorul cărora sufletul să se poată

descărca de asemenea stări, tocmai de asemenea stări, doar o imagine îl eliberează”. Imaginea dinamică este o realitate primordială.

Deşi tema căderii este atât de săracă, Edgar Poe ştie să ofere, prin câteva imagini obiective, o hrană care alimentează visul fundamental, care face să *dureze* căderea Pentru a înţelege imaginaţia lui Poe, trebuie să trăim această *asimilare* a unor imagini exterioare de către mişcarea *căderii intime*, şi trebuie să ne amintim că această cădere este un leşin, o moarte. Lectura poate fi atunci făcută printr-o asemenea identificare încât, după ce a închis cartea, cititorul rămâne cu impresia că „nu a urcat la suprafaţă”.

Reveria lui Edgar Poe fiind o reverie a lucrurilor grele, ea îngreunează toate obiectele. Până şi adierile de vânt capătă o anume greutate, o lentoare în draperii, în catifele. În cursul povestirilor ca şi în multe poeme, pe nesimţite, toate *vălurile* devin mai grele.[1] Nimic nu-şi ia zborul. Orice cunoscător în ale viselor va înţelege: *zidul drapat*, în poetica lui Edgar Poe, este *zidul din vis ce trăieşte cu încetineală*, *zidul moale*, *prin care freamătă moi şi aproape imperceptibile unduiri* (*Puţul şi Pendula*, p. 113). Cea de-a şaptea sală – ultima – din palatul lui Prospero, în *Masca Morţii roşii* (p. 158), este „întru totul îngropată în bucăţi de catifea neagră care căptuşeau pe de-a-ntregul plafonul şi zidurile şi cădeau în valuri grele pe un

[1] Cf. Edgar Poe, *Le Corbeau*.

covor tot de catifea neagră”. În *Ligeia*, zidurile „uimitor de înalte, „erau acoperite de sus până jos cu o tapiserie grea şi masivă, ce cădea în valuri uriaşe – tapiserie făcută din aceeaşi materie ce fusese folosită pentru covorul de pe jos, canapele, patul de abanos, baldachinul patului şi somptuoasele perdele care ascundeau în parte fereastra”. Apoi draperia va fremăta, mişcându-şi cutele largi, dar rămânând mereu grea. Dacă evocăm toate camerele dramatice din opera lui Edgar Poe, vom simţi în acţiune această gr*eutate* în*văluitoare.* Toate obiectele sunt totdeauna ce*va mai g*rele decât le percepe cunoaşterea obiectivă, contemplarea statică. O oarecare vo*inţă de a cădea* – boală a voinţei de a ţâşni – le este comunicată de imaginaţia dinamică atât de

specială a poetului:

Şi pe fiecare formă fremătătoare Perdeaua, vast linţoliu, Coboară cu violenţa unei furtuni.

Pe fiecare lucru, ca o oribilă mângâiere, Moartea îşi pune vălul grea

Tot aşa cum îngreunează obiectele, reveria greoaie a lui Edgar Poe îngreunează şi *elementele*. Am studiat, în cartea 1 noastră despre imaginaţia apei, o apă specifică poeticii lui Edgar Poe, o apă grea şi înceată. Aceeaşi încetineală, aceeaşi greutate sunt impuse, în poeme şi în povestiri, aerului liniştit Senzaţia dinamică „de slăbire a sufletului" este realizată într-o *atmosferă apăsătoare*. Puţini poeţi ştiu să *activeze* această imagine banală. îi vom simţi ciudata putere dacă vom citi, *ca pe un poem*, cu încetineala pătrunzătoare cu care trebuie citite poemele în proză – poemele al căror ritm se află *în gândire* – *l Prăbuşirea Casei Usher*. Trebuie să-l recitim dinamic, cu o dinamică a încetinelii, ţinând ochii întredeschişi, punând surdină părţii imagistice care nu-i decât un arpegiu de viziuni deasupra melodiei dinamice a ponderabilităţii. Atunci, treptat vom simţi *greutatea umbrei serii*. Vom înţelege că *greutatea umbrei serii* este o *imagine literară pură* care se însufleţeşte printr-un triplu pleonasm. Această greutate a materiei aeriene care se întunecă ne va face să simţim mai bine greutatea „norilor care atârnau greu". O dată sensibilizată această veche imagine a „norilor grei", a cerului greu şi închis, vom simţi

Icţiunea „legii paradoxale a tuturor sentimentelor care au drept temei spaima", lege pe care Edgar Poe o evocă (p. 89) fără să o expliciteze şi care ne pare a fi sinteza dintre angoasă şi cădere, unirea substanţială – unirea în propria noastră substanţă – dintre ceea ce ne apasă şi ceea ce ne înspăimântă. Atunci aerul apropiat, aerul, care ar trebui să fie libertatea noastră, este închisoarea noastră, o închisoare strâmtă, cu o atmosferă *apăsătoare*. Spaima ne redă pământului. „Imaginaţia mea lucrase atât de bine, încât credeam cu adevărat că în jurul casei şi al domeniului plutea o atmosferă care îi era cu totul specifică, precum şi împrejurimilor celor mai apropiate – o atmosferă care nu avea nicio afinitate cu aerul cerului, dar care izvora din copacii piperniciţi, din zidurile cenuşii şi din heleşteul tăcut –, un abur misterios şi pestilenţial, abia vizibil, greu, leneş şi plumburiu".

Şi ne punem totuşi mereu aceeaşi întrebare: aceste imagini sunt oferite de vedere? în ţesătura adjectivelor, trebuie să atribuim cea mai

mare viaţă şi forţă acelui abur „abia vizibil, plumburiu”, care învăluia casa Usher? Vederea nu se contrazice oare pe sine prin cele două adjective care asociază diafanul şi plumburiul? Dimpotrivă, totul devine coerent dacă *dinamizăm* imaginile, dacă aderăm la această forţă psihică ce sălăşluieşte în noi: imaginaţia. În acest text, adjectivele care au forţa imaginarului, forţa producătoare de imagini, sunt adjectivele *ponderabilităţii*, adjectivele care trăiesc *vertical*: greutatea, lenea, povara misterioasă încarcă sufletul nefericitului visător. Atunci, vederea îşi pierde din acuitate, ea nu mai ştie să vadă conturul net al formelor, se acomodează cu reveria înceţoşată, *greoi înceţoşată*. Ea se pune de acord cu o corespondenţă puternic substanţializată în care fiinţa respiră cu adevărat „o atmosferă nefericită”. Iar când Edgar Poe ne spune (P91): „Un aer de melancolie aspră, profundă, incurabilă, plutind peste toate şi pătrunzând în toate”, trebuie să trăim iâipreună cu el o stare de simpatie substanţială, trebuie să simţim cum aerul melancolic intră *ca o substanţă* în pieptul nostru, căci Edgar Poe se sluješte de imaginile uzate cu o asemenea plenitudine, încât aceste imagini îşi regăsesc întreaga °*J* viaţă, viaţa lor primitivă. Există naturi care banalizează PÂnă şi imaginile cele mai rare: au totdeauna la îndemână concepte pregătite să primească acele imagini. Alte naturi, cele a e adevăraţilor poeţi, reînvie până şi imaginile cele mai

banale: ascultaţi! chiar înăuntrul unui concept, fac să răsune zgomotul vieţii. Dar poeţii platitudinii se vor ridica şi ne vor spune: şi noi vorbim în *sensul tare*, în *sensul plin*, în *sensul viu* al cuvântului. Şi ei îşi desfăşoară bogatele imagini, îşi zăngăne sonorele aliteraţii. Dar toate aceste bogăţii sunt heteroclite, toate aceste sonorităţi sunt ca de tinichea. Tuturor acestor podoabe le lipseşte fiinţa, *constanţa* poetică, însăşi materia frumuseţii, adevărul mişcării. Numai imaginaţia materială şi imaginaţia dinamică pot crea adevărate poeme.

Fidelitatea poeticii lui Edgar Poe faţă de „mişcarea-i substanţială” este atât de mare, încât ea apare până şi în povestirile cele mai scurte. Astfel, vom avea aceeaşi impresie de greutate universală recitind cele trei pagini ale povestirii *Umbra* (p. 267) sau cele douăzeci de pagini ale povestirii *Ligeia*: „O greutate mortală ne

strivea. Se întindea peste membrele noastre – peste mobilele din încăpere – peste paharele din care beam; şi toate lucrurile păreau copleşite şi ca buimăcite – totul, în afară de flăcările celor şapte lămpi de fier care ne luminau orgia. Alungindu-se în firişoare de lumină, ele rămâneau toate astfel, arzând palide şi încremenite...” Acestor flăcări subţiri, verticale, liniştite – cine nu simte asta? – li se refuză vigoarea, ele nu urcă nimic spre cer. Sunt acolo ca un simplu ax de referinţă, spre a conferi verticalităţii o linie ideală. În jurul lor totul cade, totul e căzător, reveria luminată de flăcările lor palide este *povara* unei fiinţe care moare, care gândeşte şi imaginează în dinamica morţii.

Trebuie oare să mai subliniem că flacăra alungită este visată de unele imaginaţii ca fiind trasă din două părţi de aer şi de pământ? Ea este dinamic alungită, *imaginaţia o vede într-o alungire activă*. Ea este atunci o imagine complexă a zborului şi a smulgerii. Avem un uşor desen al acestei imagini dinamizate într-un pasaj din Cyrano (*Opere*, 1741. t. I, p. 400): „Astfel, de îndată ce o plantă, un animal sau un om îşi dau duhul, sufletele lor urcă fără să se stingă (pentru a se uni cu întinderea de lumini), ca şi flacăra unei luminări ce se avântă, subţiindu-se. În ciuda seului ce o pironeşte”.

Pentru un psihism care imaginează, bine sensibilizat, cel mai mic semn arată un destin. Dacă aşezi „Pentagrama cu capul în jos”, după cum spune Victor-Émile Michelet (*Iubire şi magie*. p. 46). Îţi consacri sufletul lumii de jos. Victor-Émile Michelet scrie: „În templele lui Śiva (asimilat de scriitor demonului), flăcările lumânărilor sunt străbătute de plăci de metal orizontale menite să împiedice flacăra să urce acolo unde trebuie, spre cer”.

Prin dilema: să devii uşor sau să rămâi greoi, anumite imaginaţii pot rezuma toate dramele destinului omenesc. Cele mai simple, cele mai sărace imagini – de îndată ce se desfăşoară pe axul verticalităţii – ţin totodată de aer şi de pământ. Ele sunt simboluri esenţiale, simboluri naturale, mereu recunoscute de imaginaţia materiei şi a forţei.

IV

Dat fiind că ştim acum că imaginara cădere este o realitate psihică ce-şi domină propriile ilustrări, ce-şi controlează totalitatea imaginilor, suntem pregătiţi să înţelegem o temă care nu-i foarte rară la poeţi: tema *căderii în sus*. Ea se înfăţişează uneori ca o dorinţă intensă de a merge spre cer cu o mişcare tot mai accelerată. O vom

auzi răsunând ca un strigăt al unui suflet nerăbdător. Conform metodei noastre, să ne luăm exemplele tot dintr-un poet. În *Psalmul Regelui Frumuseţii*, O.V. de L. Miłosz exclamă: ... Aş vrea să adorm pe tronul timpului! Să cad de jos în sus în abisul divin”.

Dar în unele cazuri această dorinţă de a fi *azvârlit* în sus creează imagini, cerul apărându-ne ca un *abis răsturnat*. Ne amintim că Seraphâtus îi arăta sufletului timid abisurile cerului albastru, abisuri mai atrăgătoare pentru un suflet cu adevărat aerian decât prăpăstiile pământeşti pentru un suflet terestru. Sufletul terestru vrea încă să se apere împotriva abisului Pământesc. Căderea în cer e lipsită de orice ambiguitate. Ceea ce se accelerează e fericirea.

Anumite suflete rare cunosc un vertij ce se transformă nitr-o stare de bine. Începe atunci un fel de ascensiune necondiţionată, conştiinţa unei noi imponderabilităţi. Transmutarea tuturor valorilor dinamice determină o transmutare a tuturor imaginilor. Vom vedea în cele ce urmează pagini în care Nietzsche ne va arata că *adâncurile sunt în sus*. Asemenea „pagini nu pot fi produse numai de vedere; ele sunt proiecţii ale imaginaţiei dinamice. Într-un suflet în care binele se

110

Aerul şi visele accentuează, în care certitudinile binelui sporesc încrederea, *înălţimea* capătă o asemenea bogăţie, încât ea acceptă toate metaforele profunzimii. Sufletul înălţat este *profund* bun. Dintr-odată adverbul conferă adjectivului o perspectivă. El adaugă calităţii o istorie a calificării. Cât de bogate sunt cuvintele când le citeşti cu pasiune!

Imaginile de ascensiune şi de cădere sunt foarte frecvent asociate în poemele lui O.V. de Miłosz; ele rezumă tot maniheismul poetului. Să citim dialogul dintre om şi cor din *Confesiunea lui Lemuel* (p. 77):

CORUL – E adevărat? îţi aminteşti? O boltă de nemişcare Peste spaţiul creat...

Culmile de aur ale meditaţiei.

Şi apoi e întoarcerea – caută în amintirile tale

Căderea – Linia Dreaptă, cea dintâi. OMUL ... Purtat de un nor de voci, nu ştiu unde;

Suspendat sus de tot, în Nimicul dorit.

Inaccesibil zborului imobil, crud, mut

Al negrelor, pustiilor, ferocelor spaţii

Şi am căzut

Şi am uitat, apoi dintr-odată mi-am amintit CORUL – (*numeroase şoapte*)

De la viaţă către viaţă, ce drum!

Cum să trăieşti asemenea poeme fără să participi la Dreapta cea dintâi, la Linia care ne spune Răul şi totodată Binele, căderea şi culmile de aur ale meditaţiei? Mari poeţi ca Miłosz confirmă următoarea părere a lui Albert Béguin (*Sufletul romantic şi visul*, ed. Corti, p. 121): „Încă de aici de pe pământ... sufletul ţine de două lumi, una a ponderabilităţii, cealaltă a luminii". Albert Béguin mai adaugă: „Dar ar fi greşit să credem că una este neant şi cealaltă realitate". Lumina şi ponderabilitatea corespund. În raportul lor, cu un fel de birealism al imaginarului care controlează întreaga viaţă psihică. Ricarda Ruch aminteşte că „Schelling vedea în lumină şi în ponderabilitate dualitatea primordială a naturii" (p. 85).

Căderea imaginară \!

V

Dar putem găsi la marii visători ai verticalităţii imagini încă şi mai excepţionale, în care fiinţa apare desfăşurată parcă în destinul înălţimii şi totodată în cel al profunzimii. Vom avea un exemplu pentru această uimitoare imagine în opera unui geniu al visului, Novalis1: „Dacă universul este oarecum un precipitat al naturii umane, lumea zeilor este sublimarea ei". Şi Novalis adaugă acest gând adânc: „Amândouă se fac *uno actu*". Sublimarea şi cristalizarea se fac *printr-un singur act*. Nu există sublimare fără un depozit, dar nu există nici cristalizare fără un abur uşor care părăseşte materia, fără un spirit care aleargă deasupra pământului.2

Dar această intuiţie prea apropiată de imaginile alchimice dăunează înseşi gândirii marelui *psiholog* al alchimiei care este Novalis. În imaginile alchimice, imaginaţia dinamică este prea adeseori paralizată de imaginaţia materială. Rezultatele – sărurile şi esenţele – cu visele lor materiale ne fac să uităm îndelungile vise dinamice ale distilării. Noi gândim mai mult lucrurile decât funcţiile, şi cum în *povestirile noastre de vis* noi contaminăm visele prin gândire, trebuie să fim foarte fideli viselor pentru a ne aminti mai curând de *funcţiile onirice* decât de *obiectele onirice*, în documentul precedent, să acordăm deci, cum se cuvine, superioritate expresiei *uno actu*. *Uno actu*, în *actul însuşi* trăit în unitatea lui. O imaginaţie dinamică trebuie să poată trăi

dublul destin uman al profunzimii şi al înălţimii, dialectica somptuosului şi a splendorii. (Cine se va înşela asupra orientărilor verticale diferite ale somptuosului şi a e splendorii? Ce ignorant în domeniul imaginaţiei dinamice va situa somptuozitatea în văzduh şi splendoarea în mină?)

s. trad. fr… *Fragmente ine diis*. *Hymnes à la mut*, Stock. p. 98.

— Putem apropia de gândirea lui Novalis această stanţă de Miłosz *Le Cmuiciite de in Connaissonce*, în *Confession de Lemuel*. p. 67):
– înecai în beatitudinea ascensiunii, orbit de oul solar, aruncat în rementa eternităţii negre de alături, cu membrele legate de algele „Himericului, sunt totdeauna în acelaşi loc. fiind în locul însuşi, singurul situat". Tonalitatea alchimică a acestei opere arată cu destulă claritate că Separaţia dintre sus şi jos este visată *uno acru*.

Imaginaţia dinamică uneşte cei doi poli. Ea ne face să înţelegem că în noi ceva se înalţă când o acţiune se adânceşte şi că, invers, ceva se adânceşte când ceva se înalţă. Suntem legătura dintre natură şi zei sau, pentru a fi mai fideli imaginaţiei pure, suntem cea mai puternică legătură dintre pământ şi aer: suntem două materii într-un singur act. O asemenea expresie, care ni se pare că rezumă experienţa onirică novalisiană, nu este comprehensibilă decât dacă acordăm imaginaţiei o supremaţie asupra oricărei alte funcţii spirituale. Atunci ne stabilim într-o *filosofie a imaginaţiei* pentru care imaginaţia este fiinţa însăşi, fiinţa producătoare a propriilor imagini şi gânduri. Imaginaţia dinamică depăşeşte atunci imaginaţia materială. Mişcarea imaginată încetinindu-se creează fiinţa terestră, mişcarea imaginată accelerându-se creează fiinţa aeriană. Dar cum o fiinţă prin esenţă dinamică trebuie să rămână în imanenţa mişcării sale, ea nu poate cunoaşte o mişcare care să se oprească cu totul sau care să se accelereze dincolo de orice limită: pământul şi aerul sunt pentru fiinţa dinamizată indisolubil legate.

Înţelegem atunci cum Novalis a putut uneori să descrie ponderabilitatea ca pe o legătură care trebuie „să ne împiedice să fugim către cer". Pentru el, lumea este o frumuseţe născută din ape, conform concepţiilor „neptunismului" atât de frecvent prezente la poeţii secolului. Este un castel „străvechi şi minunat; a căzut din adâncul oceanelor şi s-a ridicat neclintit până azi; pentru a le împiedica

fuga spre cer, o legătură invizibilă îi înlănţuie înăuntru pe supuşii acelui regat”.

Supuşii acelui regat sunt mineralele aşa cum le visează imaginaţia materială. Astfel, în cristal, datorită unei legături invizibile, culorile cerului sunt menţinute pe pământ. Puteţi visa „aerian” albastrul safirului ca şi cum piatra preţioasă ar concentra azurul cerului; puteţi visa „aerian” străfulgerările topazului, ca şi cum ar fi cele ale unui apus de soare. Puteţi visa şi „terestru” albastrul cerului, imaginându-vă că-l condensaţi în căuşul palmei, solidificat într-un safir. Pe cristale, pe pietrele preţioase, cele două imaginaţii terestre şi aeriene se unesc, sau cel puţin ele sunt aici amândouă în stare virtuală, aşteptând ca un suflet exaltat sau un suflet meditativ să le dăruiască un dinamism imaginar. Vom reveni asupra acestei probleme când vom putea studia într-o altă lucrare *contemplarea cristalelor*: în acest sfârşit de capitol în care trebuia să reunim elementele

unei dinamici a imaginaţiei, am vrut să sugerăm dubla posibilitate de a visa *căzând* şi de a visa *urcând*. Pe unul şi acelaşi cristal se nasc deci două direcţii ale visului vertical, visele profunzimii şi visele exaltării – pământul şi aerul. Mare e sufletul care le menţine, ca pe orice obiect imaginar, în justa lor verticală, în verticalitatea lor virtuală, *uno actu*.

Uneori un uşor dezechilibru, o uşoară dizarmonie rupe realitatea fiinţei noastre imaginare: ne evaporăm sau ne condensăm – visăm sau gândim. Fie ca totdeauna să putem să imaginăm!

CAPITOLUL IV

Lucrările lui Robert Desoille

„Şi dacă ţi-ai fi deschis bine ochii doar asupra acestui cuvânt: se înălţă...”

DANTE

De mai bine de douăzeci de ani, Robert Desoille a lucrat la o psihologie a visului în stare de veghe, sau mai exact la o metodologie a *reveriei dirijate* care constituie o adevărată propedeutică la *Psihologia ascensională*. În fond, metoda lui Robert Desoille este mai puţin o cercetare cât o tehnică medicală psihiatrică. Prin reveria ascensională, ea urmăreşte să dea o soluţie psihismelor blocate, să confere un destin fericit sentimentelor confuze şi ineficace. Această metodă a fost

aplicată în mai multe clinici din Elveţia Ea este, credem, capabilă să devină unul dintre procedeele cele mai eficace ale acestei *Psihagogii* al cărei principal animator e Charles Baudouin. Lucrările lui Robert Desoille au fost publicate în revista genevează *Action el Pensée*. Ele au făcut obiectul unei cărţi: *Explorarea activităţii subconştiente prin metoda visului în stare de veghe*. *Sublimare şi achiziţii psihologice* – Am vrea să subliniem tezele importante ale acestei cărţi, profitând de altfel de toate ocaziile pentru a face o apropiere între observaţiile lui Robert Desoille şi tezele noastre personale asupra metafizicii imaginaţiei.

Esenţa metodei lui Desoille constă în a determina la subiectul care visează o deprindere a onirismului ascensiunii. Ea ajunge să grupeze imagini clare, capabile să dea o mişcare unor imagini „inconştiente" şi a fortifica actul unei *sublimări* căreia i se dă treptat conştiinţa de sine. Fiinţa educată prin metoda lui Desoille descoperă progresiv verticala imaginaţiei aeriene. Ea îşi dă seama că această verticală este o *linie de viaţă*. În ceea ce ne priveşte, credem că *liniile imaginare* sunt adevăratele linii ale vieţii, cele care se frâng cel mai greu.

1

Editată de d'Artrev. Paris. 1938.

Imaginaţia şi Voinţa sunt cele două aspecte ale uneia şi aceleiaşi forţe profunde. Ştie să vrea cel care ştie să imagineze. Cu imaginaţia care luminează voinţa se îmbină o voinţă de a imagina, de a trăi ceea ce imaginezi. Chiar în detaliu, înfăţişând imagini puse într-o bună ordine, determini deci acţiuni coerente. Urmând liniile de imagini propuse de Desoille, subiectul capătă deprinderea unei sublimări clare, fericite, agile. *Visul în stare de veghe* astfel călăuzit izbuteşte să folosească forţe onirice agitate şi dezordonate, uneori chiar nevrozante, în beneficiul unei vieţi conştiente care ştie în sfârşit să persevereze în actele şi sentimentele sale – pentru că perseverează în imaginile pe care şi le reprezintă. Nu trădăm gândirea lui Desoille când spunem că în metoda lui există transformarea unei energii onirice în energie morală, în chiar termenii în care o căldură confuză este transformată în mişcare. Moraliştilor le place să ne vorbească despre invenţia în morală, ca şi cum viaţa morală ar fi opera inteligenţei. Să ni se vorbească mai curând despre puterea primitivă: despre *imaginaţia morală*. Este

imaginaţia care trebuie să ne ofere linia de frumoase imagini de-a lungul căreia, se va alcătui schema dinamică a eroismului. Un exemplu este însăşi cauzalitatea în morală. Dar încă şi mai profund decât exemplele oferite de oameni este exemplul oferit de natură. Cauza exemplară poate deveni o cauză substanţială când fiinţa umană se imaginează în acord cu forţele lumii. Cel care va încerca să-şi egaleze viaţa cu imaginaţia va simţi cum creşte în sine o nobleţe, în timp ce visează la substanţa care urcă, în timp ce trăieşte elementul aerian în *ascensiunea lui*. După cum vedem, yom interpreta cu uşurinţă tezele lui Robert Desoille în sensul metafizicii imaginaţiei aeriene aşa cum o concepem noi.

II

Fiinţei blocate într-un complex inconştient, metoda lui ille nu-i aduce numai mijlocul unui „deblocaj”, aşa cum e psihanaliza clasică; ea îi oferă şi o modalitate de a porni mai departe. În timp ce psihanaliza clasică se mărgineşte să

deznoade complexe „actualizând o veche emoţie”, fără să ofere vreodată un program unor sentimente care se arătaseră totuşi fruste şi rău adaptate, psihanaliza lui Desoiile realizează la maximum sublimarea, pregătind căi de ascensiune pentru sublimare, „făcându-l pe subiect să trăiască sentimente noi”, tipuri înseşi ale moralizării afectivităţii (p. 55). Psihanaliza clasică analizează tulburări în formarea primă a personalităţii. Ea trebuie să reducă ceea ce în trecut s-a cristalizat în jurul unei dorinţe nesatisfăcute. Psihanaliza lui Desoiile – care ar trebui mai curând să fie numită o psihosinteză – încearcă mai ales să determine condiţiile de sinteză pentru o formare *nouă* a personalităţii. Noutatea sentimentală care se adaugă personalităţii, noutate ce este, după noi, funcţia proprie imaginaţiei, va rectifica adeseori de la sine un trecut rău alcătuit. Fireşte, Robert Desoiile îşi dă seama că psihiatrul şi educatorul ar I trebui să *dea la o parte* tot ceea ce barează viitorul psihic al unei fiinţe – şi, în această privinţă, sarcina psihanalizei rămâne utilă1 –, dar e cazul să i se *propună cât mai curând posibil* forme de viitor fiinţei pe care am eliberat-o de povara unui trecut apăsător. Adeseori chiar – făcându-şi un scrupul din a-l îndemna

pe subiect să-i facă mărturisiri *penibile* –, Desoiile începe de-a dreptul, propunându-i imaginile de ascensiune! imaginile de viitor. Fără această sugerare rapidă sau chiaa nemijlocită a unui viitor în expansiune, fiinţa care a suferit vreme îndelungată din cauza greşelilor şi erorilor sale poate fi din nou cuprinsă de suferinţă şi îşi poate continua viaţa dezordonată. Subiectul era înainte de cura psihanalitică un sufle *împovărat*. Dar nu devii de pe o zi pe alta un suflet *uşurai*. Plăcerea este naturală şi facilă, dar fericirea trebuie învăţată trebuie să devii conştient de toate valorile fericirii aducătoare de uşurare.

Faptul că un program atât de frumos se dezvoltă, de-a lungul cărţii lui Desoiile, în lecţii foarte simple, în exerciţii care i» i se înfăţişează – intelectual vorbind – ca extrem de uşoare, îi îndepărtează neîndoielnic pe filosofi de o asemenea

Într-o carte care va apărea foarte curând, Robert Desoiile face relatări complete despre vise în stare de veghe dirijate ale unor bolnavi trataţi de el practic fără psihanaliză, numai prin restabilirea „funcţiei de sublimare”.

lucrare. Dar ceea ce este facil în domeniul conceptelor nu este cu necesitate facil în domeniul acţiunilor, şi încă şi mai puţin în domeniul imaginaţiei. Nu oricine poate imagina! Şi nu e vorba să-ţi imaginezi orice. Revoluţia euforică se află, dimpotrivă, în faţa unei obligaţii dificile: *unitatea imaginaţiei*. Pentru a dobândi această unitate a imaginaţiei, pentru a avea schema dinamică directoare a fericirii, trebuie deci să ne întoarcem la unul dintre marile principii ale imaginaţiei materiale. Aceasta nu-i o condiţie suficientă pentru fericire, dar este o condiţie necesară. Nu poţi fi fericit cu o *imaginaţie divizată*. Sublimarea – sarcină pozitivă a imaginaţiei – nu poate fi ocazională, heteroclită, fulgurantă. Un principiu de calm. trebuie să aureoleze toate pasiunile, chiar şi pasiunile forţei.

III

Să urmărim, în aparenta-i simplitate, metoda lui Robert Desoille.

Leapădă-te de toate grijile, iată fără îndoială primul sfat pe care un psihiatru îl va da unui suflet zbuciumat Desoille nu se va folosi de această formulă abstractă. Acestei abstracţiuni cum nu se poate mai simple, el îi va opune o imaginaţie cum nu se poate mai simplă: mătură orice grijă! Dar să nu rămâi sub stăpânirea cuvintelor, să trăieşti gesturile, să vezi imaginile, să urmăreşti viaţa imaginii. Va trebui deci

ca imaginaţia să „acţioneze ca o mătură”. Trebuie să devii acel *homo faber* care este bietul măturător în faţa monotonei sale munci. Treptat vei participa la visele lui, la reveria lui ritmată. Ce trebuie să mături? Griji sau scrupule? Nu vei mătura la fel în amândouă cazurile. Vei simţi, trecând de la un mod de a mătura la celălalt, cum acţionează dialectica minuţiozităţii şi a deciziei. Dar poate că sufletul tău e chinuit doar de trandafirii veştejiţi ai unei iubiri? în acest caz fă gesturi lente, dobândeşte conştiinţa visului care s-a sfârşit. Cât de bine se sfârşeşte melancolia ta care e pe cale de a se sfârşi! Cât de bine trece trecutul! Curând o să începi să respiri, după ce ţi-ai terminat

munca: îţi simţi sufletul recules, liniştit, oarecum luminos, oarecum golit, oarecum liber.[1]

Această timidă, foarte timidă psihanaliză în imagini dă imaginilor sarcina teribilului psihanalist. Dacă „fiecare şi-ar mătura curtea”, nu am mai avea nevoie de un ajutor *indiscret*. Imaginile anonime au aici menirea să ne vindece de imaginile noastre personale. Imaginea vindecă imaginea, reveria vindecă amintirea.

Dar un alt exemplu nu va fi poate inutil. Desoille foloseşte cu succes şi „comportarea celui care scotoceşte prin gunoaie”. Ea este mai analitică decât „comportarea măturătorului”. Este recomandată atunci când vrei să te lepezi de griji ceva mai conştiente decât nenumăratele griji informe, decât nenumăratele supărări neformulate, neformulabile pe care te mulţumeşti să le „mături”. Subiectului preocupat de o grijă definită, Desoille îi spune să pună acea grijă împreună cu toate celelalte, în traista scotocitorului prin gunoaie, în buzunarul *din spate*, cu gestul, atât de expresiv şi atât de eficace, al unei mâini care aruncă în spate ceea ce omul s-a hotărât să dispreţuiască.

Ni se va obiecta din nou că *gestul* este o zadarnică maimuţăreală, că fiinţa se eliberează într-o regiune mai intimă, mai secretă. Dar se uită că ne aflăm în prezenţa unor psihisme care nu se hotărăsc să se hotărască şi care sunt insensibile la mustrările clare. Nu putem acţiona asupra lor decât pornind de la comportamentul întemeiat pe imagini. Le dăruim gesturile eliberării, încrezători în caracterul aglomerant al psihologiei unui comportament format pe

baza unor imagini elementare.

Va mai rămâne desigur să luăm în considerare alternativa: gest simulat şi gest imaginat Dacă subiectul, stăpân pe rezistenţa sa la psihanaliză, se mărgineşte să *simuleze* gesturile sugerate, metoda lui Desoille va rămâne ineficace. Prin simulare, subiectul se instalează într-o stare de spirit intelectuală, pregătit pentru critică, pentru polemică. Lucrurile vor sta cu; totul altfel dacă subiectul imaginează cu adevărat în unitatea sufletului său, dacă imaginează cu sinceritate – ceea ce este un

1 Nietzsche. acest maestru al moralei în imagini, a scris (*Le gai savoir*, trad. fr… p. 396):

…Îngăduiţi-mi! Vă voi ajuta – Am învăţat să mă slujesc de burete şi de mătură

Ca servitor şi critic”.

pleonasm, căci ce-ar fi o imaginaţie lipsită de sinceritate? Imaginaţia se desemnează pe sine ca o activitate directă, nemijlocită, unitară. Este facultatea prin care fiinţa psihică are cea mai mare unitate şi mai ales prin care ea posedă cu adevărat principiul unităţii sale. Imaginaţia domină mai cu seamă viaţa sentimentală. În ceea ce ne priveşte, credem că viaţa sentimentală e înfometată de imagini. Un sentiment este însufleţit de un grup de imagini sentimentale, aceste imagini sunt normative, ele vor să întemeieze o viaţă morală. Este întotdeauna o binefacere să oferi „imagini” unui suflet sărăcit Metoda pe care Desoille o practică de douăzeci de ani confirmă puterea „comportamentelor întemeiate pe imagini”. Am putea noi înşine să aducem multe exemple cu privire la caracterul moralizator al anumitor acţiuni fizice foarte simple, foarte vulgare. Am putea arăta că uneltele, care nu sunt obiecte solidificate, ci gesturi bine ordonate, evocă reverii specifice, aproape totdeauna salutare, energetice, reverii ale muncii. De ele se leagă „verbe”, cuvinte bine înlănţuite între ele, poeme ale energiei: o teorie despre *homo faber* se poate extinde la domeniul poeziei – al poeziei fericite, totdeauna fericite. A face din ea doar o teorie a inteligenţei şi a utilităţii înseamnă a nu vedea decât un singur aspect al lucrurilor. Munca este un izvor de reverii nedefinite, dar şi un izvor de cunoaştere. Unealta – frumoasa şi buna unealtă – este „o imagine dinamică”. Te poţi servi de ea atât în ordinea imaginaţiei, cât şi în ordinea puterii. În muncă, dar şi în odihnă, se dezvoltă epopeea viselor.

IV

Faptul de a propune imagini ale libertăţii mai curând decât sfaturi cu privire la libera imaginaţie a subiectului corespunde de asemenea unui principiu pe care trebuie să-l subliniem: Desoille înlătură *sugestia hipnotică*. Şi făcând asta. el este de acord cu principiul fundamental al metodei sale. Într-adevăr, e vorba de a provoca o sublimare autonomă care să fie o adevărată educaţie a imaginaţiei. Trebuie deci înlăturat hipnotismul care este de obicei întovărăşit de amnezie şi. prin chiar aceasta, nu poate fi *educativ*. Şi aici se iveşte încă o divergenţă

 între psihanaliza clasică şi psihosinteza lui Desoille. Metoda lui Desoille este prin esenţa ei o sublimare clară, conştientă şi *activă*. Punând în stare de repaus sufletul subiectului, Desoille cere desigur o atitudine pasivă, pentru ca subiectul să nu întoarcă spatele imaginii iniţiale atât de simple ce-i va fi prezentată. Dar Desoille subliniază că această atenţie pasivă nu are nimic comun cu starea de *credulitate a hipnozei* (p. 37), „stare incompatibilă cu menţinerea unei minţi sănătoase”.

Când spiritul a fost astfel întrucâtva pregătit pentru libertate, când a fost despovărat întrucâtva de grijile sale *pământeşti*, poate fi început exerciţiul ascensiunii imaginare.1

Desoille sugerează atunci subiectului să se imagineze urcând *un drum uşor înclinat*, drum neted, fără prăpăstii în preajmă, şi care nu-i poate pricinui o stare de vertij. Poate că aici s-ar putea recurge tujndemânare la ritmul mersului, spre a se simţi dialectica trecutului şi viitorului, bine marcată de Crevet (*Trupul meu şi cu mine*, p? 8): „Unul dintre picioarele mele se numeşte trecut, altul viitor”. Dar noi adăugăm această notaţie cu o anume ezitare, căci n-am putut încă bine îmbina noţiunile de ritm şi noţiunile de ascensiune. Se pare totuşi că visul amortizează ritmul sacadat al paşilor imaginari. Uneori el ritmează fără dificultate, dar *încetişor*, mersul, realizând această minune pe care orice visător al aerului o va recunoaşte, a unui ritm încorporat unei continuităţi. Se pare că o respiraţie fericită se înscrie într-un destin ascensional.

Dar oricum ar sta lucrurile în privinţa acestei asimilări posibile dintre mersul care urcă şi mersul ritmat, aspiraţia către culmi nu-şi capătă adevărata valoare imaginară decât într-o ascensiune care

părăseşte pământul. Robert Desoille propune numeroase imagini, în funcţie de dispoziţia psihică a celui care visează în stare de veghe. Vârfurile munţilor, copacii, imaginile, păsările sunt tot atâtea *imagini inductoare*. Oferindu-le subiectului în bună ordine, la momentul potrivit. În locul potrivit, Desoille determină o ascensiune regulată care devine dezvoltare, expansiune. Destinul aerian înlocuieşte treptat viaţa terestră în imaginaţia subiectului. Subiectul simte atunci

1 Un psihism aerian va vedea cum se multiplică imaginile inductoare de zbor. Aşa cum spune poetul:

„Ştiu că în miezul ascuns al lucrurilor o aripă este". (Guy Lavaud. *Poe tique du Ciel*)

beneficiul vieţii imaginare aeriene. Grijile ce-l împovărau sunt uitate, mai mult, sunt înlocuite cu un fel de stare a speranţei, cu un fel de capacitate de a „sublima" viaţa cotidiană.

Uneori psihologul care-l călăuzeşte îşi dă seama că imaginaţia dinamică a subiectului se imobilizează la anumite răscruci de imagini: imaginile sugerate şi-au pierdut linia de imagini trăite de către subiect. Desoille îi cere atunci subiectului să imagineze o rotaţie în jurul lui însuşi (p. 40). În această *solitudine dinamică* care este o rotaţie imaginară, fiinţa are şanse să regăsească libertatea aeriană. Îşi va continua apoi de la sine ascensiunea imaginară.1

Să mai adăugăm şi că după fiecare exerciţiu de zbor imaginar – după fiecare oră de zbor –, Desoille sugerează, cu o mare ştiinţă a realităţilor psihice ponderale, o coborâre bine pregătită care trebuie, fără tulburare, fără vertij, fără dramă, fără cădere, să-l aşeze iar pe visător pe pământ Această aterizare trebuie să plaseze fiinţa zburătoare pe un plan ceva mai ridicat decât planul de pe care pornise, astfel încât, în mod invers în raport cu Thomas de Quincey, visătorul păstrează vreme îndelungată impresia că nu a „coborât" cu totul, şi continuă să trăiască în viaţa-i obişnuită la înălţimile zborului aerian.

Câteva săptămâni mai târziu are loc o altă şedinţă. Treptat, subiectul este obişnuit cu un tip de reverie care îi dăruieşte plăcuta stare psihică a ascensiunii aeriene. Cura lui Desoille nu-i va surprinde pe cei care au cunoscut în somn caracterul salutar al zborului oniric.

V

Pentru a ne simplifica expunerea, am lăsat la o parte o

caracteristică a *visului ascensional dirijat* asupra căreia vrem să insistăm acum.

Metoda lui Robert Desoille consemnează un fel de *ascensiune colorată*, în înşişi termenii în care s-a vorbit de o *audiţie*

Pirueta este o ruptură socială. În vals. cuplul se izolează de întreaga lume. Pe vremea lui Descartes. girueta se numea piruetă.

122

Aerul şi visele colorată. Se pare că o culoare azurie, uneori aurie apar pe culmile pe care ne înalţă visul. Adeseori, de la sine, fără nicio sugestie, trăind ascensiunea imaginară, visătorul ajunge la un mediu luminos unde percepe lumina sub un aspect substanţial. Aerul luminos şi lumina aeriană într-un joc de la substantiv la adjectiv îşi găsesc unitatea unei materii. Visătorul are impresia că se scaldă într-o lumină care-l poartă El realizează sinteza dintre starea de imponderabilitate şi lumină. Are conştiinţa că este eliberat în acelaşi timp de greutatea şi de obscuritatea cărnii. În anumite vise ar putea fi găsită posibilitatea de a clasifica ascensiunile în aerul azuriu şi ascensiunile în aerul auriu. Mai exact, ar trebui să distingem între ascensiunile aurii-albastre şi ascensiunile albastre-aurii, în funcţie de devenirea colorată a viselor. În toate cazurile, culoarea este volumetrică, fericirea pătrunde în întreaga fiinţă

Trebuie să observăm că imaginaţia formelor şi a culorilor nu poate da această impresie de fericire volumetrică. Ea nu poate fi atinsă decât dacă formelor şi culorilor li se adaugă senzaţiile sinestezice care se află sub totala dependenţă a imaginaţiei materiale şi a imaginaţiei dinamice.

Bineînţeles, când ochii visătorului dirijat nu se deschid de la sine, *călăuza* poate propune o lumină azurie, o lumină aurie, o lumină a zorilor şi a înălţimilor. Lumina este atunci una dintre imaginile inductoare, în acelaşi fel ca o pasăre sau ca o colină

Ne aflăm la izvorul luminii *imaginare*, al luminii născute în noi înşine, în meditaţia fiinţei noastre când ea se desprinde de nefericirile sale. În locul *spiritului luminat* se naşte *sufletul care luminează*. Metaforele se aglomerează, creând realităţi spirituale. Trăind din plin în împărăţia imaginilor, înţelegem atunci pagini ca acelea ale lui Jacobus Boehme (*Despre cele trei principii ale esenţei divine sau despre eterna zămislire fără de origine*, trad. filosofului necunoscut, 1802, I, p. 43): „Dar acum cugetă de unde vine culoarea din care nobila viaţă se

înalţă astfel încât din acră, amară şi fierbinte ca focul, devine atât de blândă. Nu vei găsi altă cauză decât lumina. Dar de unde vine lumina care străluceşte astfel într-un corp întunecat? Vrei să spui că din strălucirea soarelui? Dar ce scânteiază în noapte şi îţi dăruieşte gândurile şi inteligenţa, astfel încât vezi cu ochii

Închişi şi ştii ce faci?" Acest *corp* de lumină nu vine dintr-un corp exterior. El se naşte chiar în centrul imaginaţiei noastre visătoare. Iată de ce este o lumină *născândă*, o lumină aurorală în care se îmbină albastrul, rozul şi auriul. Nimic crud. Nimic ţipător. Ceva care este totodată – ce frumoasă sinteză! – rotund şi diafan, un fel de alabastru diluat luminat de un soare! în fiinţa care visează am putea poate găsi sensul prim al unei noţiuni specifice lui Boehme: am simţit în ea, într-adevăr, cum se *originarizează* lumina. Am găsi aici cel puţin *originea* idealismului lui Boehme. Pentru a-l citi, trebuie totdeauna să te situezi la originea subiectivă a metaforelor, înainte de cuvântul obiectiv (I, p. 70): „Şi dacă reflectăm şi ne gândim la originea celor patru elemente, găsim, vedem şi simţim limpede în noi înşine această origine... Căci această origine este recognoscibilă atât în om, cât şi în profunzimea, acestei lumi, deşi unui om lipsit de lumină i se pare cu totul uimitor să poată vorbi de originea aerului, a focului, a apei, a pământului..." Un cuvânt atât de general, un concept atât de abstract ca acela de lumină capătă, prin adeziunea pasionată a imaginaţiei, un sens concret şi intim, o *origine subiectivă*.

Această lumină globală învăluie treptat şi dizolvă obiectele; datorită ei, contururile lor îşi pierd liniile precise, pitorescul se şterge în favoarea splendorii. Totodată, ea înlătură din vis toate „acele bibelouri psihologice" despre care vorbeşte poetul.} Ea conferă astfel o liniştită unitate fiinţei contemplative. În această lumină, pe aceste înălţimi, cu conştiinţa fiinţei aeriene, se constituie acea *fizică a seninătăţii* ce ni se pare a caracteriza opera lui Robert Desoille.2 *înălţarea* sufletului e indisociabilă de seninătatea lui. În lumină şi în înălţare se alcătuieşte o unitate dinamică. Prin contrast, am putea simţi această unitate poetică meditând la imaginea dinamică inversă: „abisul nu-i decât umbră zbuciumată" (Élémir Bourges, *Corabia*, p. 276)

Cf. Jules LaForgue. *Lerrres h un a-mi*. p. 152. Această construcţie fiziognomonică a seninătăţii va putea fi comparată cu observaţiile lui

ŞTIUJNG. *Heimweh*. p. 507.

124

Aerul şi visele VI

Lucrările lui Robert Desoille

125

În ultimele capitole ale cărţii sale, Desoille a abordat, cu cea mai mare prudenţă, cercetarea fenomenelor telepatice şi de citire a gândurilor. Dacă două psihisme ar putea trăi împreună o ascensiune imaginară, ele ar fi poate sensibilizate pentru o transmitere de imagini şi de idei. Se pare că situându-ne pe axul vieţii imaginaţiei aeriene, acceptând filiaţia *lineară* a imaginilor pe care o creează mişcarea verticală ascensională, câştigăm un dublu motiv de comuniune: lectura gândului se face într-o stare de calm, pe calea extazului şi într-o devenire de sublimare. Această transmitere de gânduri, spune Desoille (p. 189), „nu este rezultatul unei voinţe care se încordează, ci a unei reprezentări lăuntrice a gândirii, sub forma unei imagini vizuale (cel mai adeseori), care trebuie să fie foarte bine formată şi asupra căreia transmiţătorul trebuie să-şi concentreze atenţia *fără a fi deloc distrat* şi trăind, dacă este cu putinţă, o anume stare afectivă. Dacă *imaginaţia* este cu adevărat puterea alcătuitoare de gânduri omeneşti, vom înţelege cu uşurinţă că transmiterea de gânduri nu se va putea face decât între două imaginaţii *acordate*. Imaginaţia ascensională determină unul dintre acordurile cele mai simple, mai bine reglate, mai durabile. Ne explicăm deci de ce ea favorizează „transmiterea de gânduri”. Pentru a oferi o dovadă privitoare la această transmitere de gânduri, Desoille a aplicat singura metodă de abordare care convine în starea de incertitudine în care ne aflăm faţa de asemenea fenomene: el a studiat probabilitatea întâlnirii unuia şi aceluiaşi gând de către două minţi diferite. Or, din numeroasele lui experienţe decurge că această probabilitate este considerabil sporită dacă cele două minţi vor să *se pregătească* să transmită gânduri, printr-un antrenament de ascensiune imaginară (a se vedea, mai ales, tablourile comparative, pp. 192 şi 193. loc. cit.). Cum gândurile ghicite nu au nicio legătură cu imaginile de ascensiune – ele pot fi doar comparabile cu alegerea unei cărţi de joc printre opt cărţi de joc –, Robert Desoille ajunge să considere că inducerea mişcării imaginare are o adevărată realitate.

Înainte de Robert Desoille, E. Caslant a propus o metodă asemănătoare, care trebuie să favorizeze experienţele de telepatie şi

de ghicit. În numeroase pagini din cartea lui E. Caslant (*Metodă de dezvoltare a facultăţilor supranormale*.

ediţia a treia, 1937), vom găsi o cunoaştere foarte aprofundată a rolului imaginaţiei, o reală artă de a menţine imaginea în unitatea sa, de a o înviora prin uşoare contraste când începe să adoarmă (cf. p. 132). Nu-i greu să prevezi că o conştiinţă destul de rafinată la nivelul imaginilor se află sensibilizată la impresii şi la experienţe pe care viaţa obişnuită ne face să le neglijăm.

Dar cum personal nu am făcut nicio experienţă, vrem să ne mărginim la aceste scurte explicaţii cu privire la această parte a tezelor susţinute de Desoille şi de Caslant. Aceste experienţe ne depăşesc subiectul, care rămâne o cercetare cu privire la vise şi poeme.

Tocmai în acest ultim sens am vrea să contribuim la a extinde întrucâtva metoda lui Desoille. Ni se pare că visul ascensional ar trebui să ne facă mai sensibili la poezia aeriană. Sunt personal totdeauna foarte uimit în faţa dispreţului cu care este privită poezia expansivă, poezia prea visătoare, poezia vagă şi alunecoasă, care fuge de priveliştile pământeşti. Credem că am putea beneficia mai mult de mistica poetică, constituind mai întâi o clasificare a ei pe specii. Astfel, M. Pommier, în lucrările sale de foarte mare densitate de gândire, a putut defini mistica lui Baudelaire şi mistica lui Proust. Chiar şi în legătură cu o psihologie atât de socială, atât de mondenă ca aceea a lui Proust, M. Pommier a găsit elementele unei *tensiuni spirituale* atât de speciale, încât se poate vorbi de o *mistică a tensiunii*.

Dar am putea concepe şi anumite stări sufleteşti poetice care manifestă o *mistică a destinderii*. Pentru a caracteriza starea aeriană dobândită în timpul anumitor ascensiuni imaginare, am îndrăzni să vorbim despre o *tensiune a destinderii*, despre o destindere dobândită printr-o atenţie vigilentă care ne apără de tot ce ne poate îndepărta de o preafericită *stare aeriană*.

VII

Un mare poet ne va revela măreţia şi. prin chiar aceasta. evidenta realitate a acestei *stări aeriene*, a acestei *destinderi Qe>iene*, a acestui *dinamism aerian*. Să recitim ultimele cinci

pagini din *Epistola către Storge* de O.V. de Miłosz: „La 14 decembrie 1914, cam pe la orele unsprezece seara, aflându-mă într-o desăvârşită stare de veghe, după ce-mi spusesem rugăciunea şi cugetasem, aşa cum făceam în fiecare zi, la un verset din Biblie, am simţit dintr-odată, fără nicio uimire, cum are loc în întregul meu trup o schimbare dintre cele mai neaşteptate. Am constatat mai întâi că-mi era dăruită o putere – ce-mi fusese până atunci necunoscută – de a mă înălţa după voie în spaţiu; şi o clipă mai târziu mă găseam lângă vârful unui mare munte învăluit în ceţuri albăstrii, gingaş evanescente. Osteneala de a mă înălţa prin propria-mi mişcare mi-a fost, din acel moment, cruţată; căci muntele, smulgându-şi rădăcinile din pământ, m-a dus repede către înălţimi de neînchipuit, către ţinuturi nebuloase, mute şi brăzdate de fulgere uriaşe…” (*Ars Magna*, p. 28). Astfel, această imaginaţie dinamică este atât de puternică, încât ea se traduce printr-un *cosmos al înălţării*, o lume alcătuindu-se prin înălţare. Miłosz a cugetat, în ordinea imaginaţiei, la fizica relativităţii. El ilustrează un fel de *imaginaţie generalizată* în sensul în care vorbim despre o *relativitate generalizată*. Pentru el, *imaginea* există când există şi o transformare a *celui care imaginează*. La nivelul imaginii trăite, relativitatea subiectului şi a obiectului se totală. A le distinge ar însemna să ignori unitatea imaginaţiei, să renunţi la privilegiul poeziei trăite. Când sentimentul înălţării va fi ajuns la apogeu, în univers va domni pacea înălţimilor (p. 29): „Atunci o nemişcare desăvârşită, o nemişcare absolută a cuprins soarele şi norii, dându-mi senzaţia inexprimabilă a unei împliniri supreme, a unei liniştiri definitive, a unei opriri complete a oricărei operaţii mentale, a unei realizări supraomeneşti a ultimului Ritm”.

Aceeaşi relativitate imaginară uneşte în mod indisolubil cununa solară şi aureola visătorului. Urcând în nori către lumea repausului luminos, Miłosz a cunoscut impresia unei frunţi care-şi dobândeşte lumina, care ajunge la „locul absolut al Afirmării” (p. 37). „Deasupra creştetului, uşor spre spate, s-a ivit atunci o lumină asemenea flăcării unei lumânări răsfrânte într-o apă stătătoare sau într-o veche oglindă” (p. 29). Aceste luciri ce se nasc se vor îmbina curând cu zorile din ceruri. În acea lumină va exista o relativitate perfectă între visător şi univers. „Ascultă-mă, copilul meu, căci nu voi osteni să-ţi tot spun: întreg universul aleargă în tine, luminând cu minunata-i aureolă capul omniprezentului” (p. 40).

VIII

În concluzie, vrem să insistăm asupra rolului *sublimării provocate* în cercetările lui Desoille. Acesta practică psihanaliza *după* ce a indus sublimarea conştientă. Departe de a considera sublimarea ca pe o iluzie care acoperă şi compensează un instinct nemărturisit, o pasiune înşelată, el arată că această sublimare este drumul normal, fericit, dezirabil, către o viaţă nouă. El va analiza mai ales un suflet luminat de sublimarea provocată, această psihanaliză secundă având drept funcţie fortificarea conştiinţei sublimării. „Ni s-a părut totdeauna, spune el (p. 177), că există un avantaj sigur, atunci când e posibil, în faptul de a aştepta ca imaginile subiectului să fie îndeajuns de sublimate înainte de a începe o analiză profundă”. Oare nu numai atunci când sublimarea încearcă oarecum să-şi rupă lanţurile din inconştient, putem nădăjdui că vom rupe legăturile care ne opresc să mergem pe calea fericită a unei sublimări cu adevărat izbăvitoare (p. 179)? „Mai târziu, după ce vom fi obţinut de la subiect o imagine îndeajuns de sublimată, şi fără să-i modificăm starea afectivă, îl vom face să evoce visul sau imaginea lăsată mai întâi la o parte în el, cerându-i să o suprapună sau mai curând să o integreze în imaginea legată de starea lui afectivă momentană” Metoda lui Desoille constă deci în a integra sublimarea în viaţa psihică normală. Această integrare este uşurată de imaginile imaginaţiei aeriene. Corespondenţele shelleyene dobândesc aici un sens psihologic profund. Sufletul aici se constituie. Calmul prealabil lasă locul unui calm conştient de sine. *calmului înălţimilor*, calmului care ne face să vedem „de sus” zbuciumul din lumea de jos. În noi se va naşte orgoliul moralităţii noastre, orgoliul sublimării noastre, orgoliul istoriei noastre (cfp. 179). Atunci îi putem cere subiectului să-şi lase aminti-rle să ţâşnească spontan. Aceste amintiri au acum mai multe şanse de a fi legate, de a-şi revela cauzalitatea, dat fiind că cel visează în stare de veghe este oarecum la apogeul vieţii

sale. Viaţa trecută poate fi atunci judecată dintr-un punct de vedere nou, altfel spus cu o nuanţă de absolut: fiinţa se poate judeca pe sine. Adeseori subiectul îşi dă seama că a dobândit o nouă cunoaştere,

o luciditate psihologică (cf. p. 187), trimitere la *Achiziţii psihologice* de Pierre Janet).

Dar psihologii vor vrea să *înţeleagă* atunci că e vorba de a *imagina*. Li se cere să experimenteze puterea imaginaţiei, atotputerea sublimării desăvârşite, voite, multiplicate în toate „corespondenţele" ei. În viaţa intelectuală, departe de a *trăi* fiinţa care imaginează, nu ne refulăm oare sublimările? Dispreţuim imaginile naiv strălucitoare. După unii, o imagine strălucitoare este o imagine ieftină. De aceea, când Desoille îi sugerează visătorului în stare de veghe să înlocuiască imaginea unui vas de lut cu cea a unui vas de cristal sau de alabastru, mulţi vor refuza să creadă – fără a o fi experimentat – în eficacitatea directă a acestei sublimări.

Şi totuşi aceste *imagini ameliorate* corespund unei activităţi spirituale pozitive, de vreme ce le găsim adeseori în poeme. Ce mutilare, ce oprire în dezvoltare am impune unui psihism ca acela al lui Shelley dacă i-am interzice imaginea cristalului sau a alabastrului! A induce într-un suflet inert o imagine care este atât ne vie în sufletul unui poet nu înseamw oare a învia o sublimare refulată, a reda viaţă unor forţe poetice care se ignoră, care se caută pe sine?

Dacă am putea ordona aceste forţe poetice prea dispersate, poate că am putea vedea acţionând, în locul unei telepatii care se caută pe sine în ghicitorile gândirii, o telepoezie care ar fi atunci o divinaţie a imaginilor. Pentru a pune această telepoezie în acţiune, ar trebui mai întâi să redăm imaginaţiei locul ei preponderent într-o filosofie a repausului. Altfel spus, ar trebui să lăsăm să se odihnească gândirea activă şi utilitară, gândirea descriptivă. Ar trebui să înţelegem că starea de repaus este *starea de vis* pe care Makhali Phal o desemnează pe bună dreptate ca stare fundamentală a psihismului.1 O clasificare în funcţie de imaginaţia materială şi de imaginaţia dinamică ne-ar îngădui să reunim stări de vis mai unificate. Începând cu acele stări de vis desemnate prin apă, pământ, aer şi foc, am putea spera într-o *telepoezie* mai bine reglată decât poemele alcătuite în comun în jurul unei imagini ocazionale. Imaginaţia ar fi

Makhali Phal. *Năravana*. passim.

oarecum însufleţită în *producerea* de imagini. Un *supraeu* imaginativ s-ar forma, într-o perspectivă a atracţiei. În locul unui supraeu care se impune, s-ar simţi acţiunea unui supraeu care invită la compoziţii. Dar problema poemului în comun nu se bucură de tot

interesul pe care-l merită. Frumosul articol semnat de Gabriel Audisio şi de Camille Schuwer1 nu a fost discutat, iar eforturile suprarealiştilor în acest sens nu sunt nici ele mai bine cunoscute. Aceeaşi problemă s-ar pune de altfel între poet şi cititorul lui. Lectura poemelor ar trebui să fie o activitate telepoetică. Hugo von Hofmannsthal a notat „productivitatea pozitivă” care trebuie să-l asocieze pe cititor la opera literară (*Scrieri în proză*, trad. fr., p. 91): „Când se trezeşte în chip misterios productivitatea pozitivă, într-o zi care nu este ca toate celelalte zile, sub un vânt şi un soare care nu seamănă cu vântul şi cu soarele din fiecare zi, personajul îl sileşte pe actor să-l joace; acesta nu face un act de voinţă, ci ascultă de o poruncă: «Astăzi mă vei citi şi eu voi trăi în tine». Această poruncă este sensibilă într-o *imagine productivă*. Cititorul se vede silit să *joace* această imagine fericită, să o *trăiască* în sensul *imaginaţiei active* care i-a dat viaţă. Asemenea imagini sunt schemele vieţii inductive, ale vieţii induse. Scriitorul care are geniul imaginaţiei este atunci un supraeu *pozitiv* pentru cititor. *Supraeul* imaginaţiei estetice, dacă îl trezim în noi prin trăirea poemelor, este o forţă de orientare de care suntem privaţi prin educaţia utilitară şi raţională. Dar, vai! supraeul poetic este captat de critica literară. Iată de ce el apare ca opresor. Oare nu-i uimitor că critica literară s-a aliat, aproape fără nicio rezervă, cu „realismul”, şi că ea devine suspicioasă în faţa oricărei tentative de idealizare? Departe de a favoriza sublimarea, criticul – Teroarea din Tarbes –, cum a arătat atât de bine Jean Paulhan, O împiedică să aibă loc. Dincolo de refularea idealului, refulare ce crede că se sprijină pe o realitate – care nu este decât realitatea refulării –, ce crede şi ea că se sprijină pe un temei puternic –, care nu-i decât sistemul refulării, trebuie deci să egăsim supraeul poetic *pozitiv*, cel care cheamă sufletul către destinul lui poetic, către destinul lui aerian, cel al poeţilor adevăraţi, poeţi ca Rilke, Poe, Baudelaire, Shelley şi Nietzsche.

1
1931. p. 34.

CAPITOLUL V

Nietzsche şi psihismul ascensorial

„… Locul unde ne aflăm, Malchut, este la mijlocul înălţimii”.
(O. V. DE L MILOSZ, *Psalmul Regelui Frumuseţii*)

I

Să abordezi printr-un studiu asupra imaginaţiei un gânditor ca Nietszehe înseamnă, s-ar părea, să ignori sensul profund al doctrinei sale. Într-adevăr, transmutarea nietzscheană a valorilor morale angajează întreaga fiinţă. Ea corespunde foarte exact unei transformări a energiei vitale. A studia o asemenea transmutare prin consideraţii asupra *dinamismului imaginarului* înseamnă a lua ecoul drept voce, efigia drept monedă. Totuşi, o cercetare aprofundată a poeticii nietzscheene, studiată în mijloacele ei de expresie, ne-a convins treptat că imaginile care animă într-un mod atât de singular stilul filosofului îşi aveau destinul propriu. Am recunoscut chiar că anumite imagini se dezvoltau pe o linie neîntreruptă, cu o rapiditate fulgerătoare. Având o încredere poate exagerată în teza noastră asupra puterii primordiale a imaginaţiei dinamice, ni s-a părut că vedem exemple în care gândirea este indusă tocmai de această rapiditate a imaginii.

Astfel, mărginindu-ne aproape exclusiv la cercetarea *Poeziilor* şi a operei lirice *Aşa grăit-a Zarathustra*, credem că putem dovedi că, în cazul lui Nietzsche, poetul îl explică în parte pe gânditor şi că Nietzsche este însuşi tipul *poetului vertical*, al *poetului înălţimilor*, al *poetului ascensional*. Mai exact, căci geniul este o clasă alcătuită dintr-un singur individ, vom arăta că Nietzsche este unul dintre tipurile speciale cele mai nete ale imaginaţiei dinamice. Comparându-l mai ales cu Shelley, vom vedea că evadările spre culmi pot ţine de destine foarte diferite. Doi poeţi, ca Shelley şi Nietzsche, rămânând credincioşi amândoi unei dinamici aeriene, reprezintă – după cum vom arăta – două tipuri opuse.

Să justificăm mai întâi pecetea aeriană pe care noi o atribuim imaginaţiei lui Nietzsche. În acest scop, înainte de a ajunge la demonstraţia tezei noastre, care va expune viaţa şi forţa neobişnuită a imaginilor aeriene din poezia lui Nietzsche, să arătăm caracterul secundar al imaginilor pământului, apei şi focului în poetica nietzscheană.

II

Nietzsche nu este un poet al *pământului*. Humusul, lutul, câmpiile arate nu sunt pentru el o sursă de imagini. Metalul, mineralul, pietrele semipreţioase pe care „terestrul” le iubeşte pentru bogăţiile lor *lăuntrice* nu suscită în el *reveriile intimităţii*. Piatra şi stânca apar adeseori în paginile sale, dar numai ca simboluri ale durităţii; ele nu

reţin nimic din acea viaţă înceată, cea mai înceată dintre toate vieţile – viaţă ciudată prin încetineala ei –, pe care le-o atribuie reveria din *Lapidarii*. Pentru el stânca nu trăieşte ca o răşină înspăimântătoare ieşită din măruntaiele Pământului.

Pământul moale este pentru el un obiect de dezgust (*Aşa grăit-a Zarathustra*, trad. fr. Albert, p. 188, „Marile evenimente"). Cât de mult dispreţuieşte el „lucrurile spongioase, strivite şi înguste"! Ni se va obiecta, în legătură cu acest exemplu, că luăm drept *lucruri* ceea ce, în realitatea psihologică, corespunde unor *idei*; e un bun prilej pentru a dovedi pe dată cât de zadarnic este un studiu asupra unor metafore desprinse de intenţiile lor. Şi totuşi adjectivul *spongios* este o imagine atât de revelatoare pentru profunzimile imaginaţiei, încât ea este de ajuns pentru a diagnostica imaginaţiile materiale. Este o piatră de încercare dintre cele mai sigure: numai cine iubeşte cu patimă pământul. numai un terestru atins de un oarecare sentiment al acvaticului se sustrage caracterului *automat peiorativ* al metaforei suscitate de *spongios*.

De altfel. Nietzsche nu este-un poet „al materiei". Este un poet al acţiunii şi noi îl privim nu atât ca pe o ilustrare a imaginaţiei materiale, cât ca pe o ilustrare a imaginaţiei dinamice. Pământul. În masa şi profunzimea lui. îi va oferi mai ales teme ale acţiunii: vom afla astfel în opera nietzscheană numeroase referinţe la *o viaţă subterană*. Dar această viaţă subterană este o *acţiune* subterană. Nu-i o explorare visătoare, o călătorie fermecată ca în imaginaţia lui Novalis. Este viaţă activă, numai

 activă, este viaţa unui îndelungat curaj, a unei îndelungi pregătiri, simbolul unei răbdări ofensive, tenace şi vigilente. Chiar în munca subterană, Nietzsche ştie către ce merge. El nu s-ar supune pasivităţii unei iniţieri; este nemijlocit activ împotriva pământului. În multe vise, visătorul anxios circulă prin labirinturi. Vom găsi nenumărate exemple privitoare la o încercare labirintică în *Heimweh* de Stilling. Ea îşi va avea locul printre cele *patru încercări de iniţiere elementară*. Este un bun exemplu al unei *legi a celor patru iniţieri* (prin foc, prin apă, prin pământ, prin vânt) pe care vrem să-l adăugăm la diferitele *tetravalenţe ale imaginaţiei materiale* pe care le-am arătat în studiile noastre precedente.1 Dar pentru Nietzsche nu există iniţiere; el este totdeauna, în mod primordial, *iniţiatorul*, *1*

„iniţiatorul absolut, cel pe care nimeni nu l-a iniţiat. Sub pământ, labirintul său, e drept, este o forţă secretă care înaintează, care-şi fa*ce s*ingură un drum. Nimic nu-i răsucit, nimic nu-i orb aici. Cârtiţa este un anima] foarte dispreţuit de Nietzsche. Chiar sub pământ, în munca-i subterană, Nietzsche cunoaşte „formula propriei fericiri: un da, un nu, o linie dreaptă, un sc*op…*”

Nietzsche şi psihismul ascensorial

* * *

Nietzsche nu este un poet al *apei*. Fără îndoială că imaginile apei nu sunt absente din opera lui, căci niciun poet nu, se poate lipsi de metaforele lichidităţii; dar, la Nietzsche, aceste metafore sunt trecătoare; ele nu determină *reverii materiale*. Tot astfel, dinamic, apa este prea lesne servilă: ea nu poate fi un adevărat obstacol, un adevărat adversar penin luptătorul nietzschean. *Complexul lui Xerxes*, care nu poate i emblematic pentru un poet atât de cosmic ca Nietzsche. est curând dominat:

Valuri capricioase
Sunteţi mânioase pe mine?
Ţâşniţi pline de furie.
Cu visla-mi izbesc în capul nebuniei voastre. – 1

1 Stilling. *Heimweh*. passim.

— Nietzsche. *Le Crepuscule des ldoles*. trad. IV. Alben. p.

3 *Poe sies*. *Ecce Homo*. trad. IV. Albert. p. 234.

Cât de seacă şi de liniştită este această „lovitură de vâslă” dată patimilor subalterne, zbuciumului dezordonat, zadarnicei spume! O lovitură de riglă peste mâinile neastâmpărate sau neascultătoare îl pune iar pe şcolar pe drumul cel drept. Tot astfel, cel ce este stăpân pe sine şi pe lume, sigur de destinul său, le spune valurilor năstruşnice şi turbulente:

Veţi duce această barcă spre nemurire, adică în cer, dar nu cu molatica inflexiune a visătorilor legănaţi de valuri şi care trec pe nesimţite din apă în văzduh; aici ordinea şi mişcarea *pornesc* asemenea unor săgeţi.

În zilele de destindere – arareori – vor apărea marile imagini ale maternităţii cosmice. Ele vor fi stadiile intermediare ale imaginilor dinamice pe care le vom caracteriza Atunci apa va fi, pentru universul domolit timp de o clipă, un lapte binefăcător. Nietzsche va chema

„vacile cerului” pentru a mulge laptele hrănitor şi a reînsufleţi Pământul. Astfel, în ultimul poem al culegerii (*Poezii*, apud *Ecce Homo*, trad. fr, p. 287) apare o nevoie de blândeţe, de umbră, de apă:

S-au scurs zece ani.
nicio picătură de apă nu m-a atins.
niciun vânt umed, nicio rouă iubitoare
— Pământ *lipsit de ploaie*…
— Pământ *lipsii de ploaie*, îndepărtat de munţii mei – Astăzi îi chem să vină:
Faceţi întuneric în jurul meu cu ugerele voastre!
— Vreau să vă mulg. vaci ale înălţimilor!
Înţelepciune caldă precum faptele, dulce rouă a iubirii. vă ruspindesc în valuri peste acest ţinut

Această destindere, această recompensă feminină – după zece ani de rece şi pură singurătate – slujeşte drept antiteză dramei tensiunii. Ea nu este *reveria dinamică* primă. Când vom

fi văzut mai bine cum cosmosul nietzschean este un *cosmos al înălţimilor*, vom înţelege şi că sălaşul acestei ape liniştitoare este Cerul. La Nietzsche, ca şi în vechea Mitologie, Poseidon este uranian. În universul nietzschean, „izvoarele” sunt rare.

Niciodată substanţa apei nu depăşeşte această putere de destindere şi mai ales ea nu-i niciodată o ispită spre moarte şi disoluţie. Cu câtă limpezime a refuzat Nietzsche *Cosmosul melancoliei*] Cosmosul înceţoşat de nori şi de ploaie! „Jocul rău al norilor care trec, al umedei melancolii, al cerului cenuşiu, al sorilor furaţi, al vânturilor de toamnă care urlă”.

Jocul rău al urletelor noastre şi al strigătelor noastre de deznădejde…1

Cum să nu recunoaştem aici, evocată, stigmatizată, melancolia aspră pe ale cărei buze umede şi răsfrânte se citeşte dispreţul pasiv şi care a renunţat la luptă, un întreg univers moleşit. Nietzsche a scris el însuşi împotriva melancoliei europene (*Printre fiicele deşertului*):

Căci. În preajma lor. era aerul bun şi luminos al Orientului; acolo m-am aflat cel mai departe de bătrâna Europă, înnourată, umedă şi

melancolică, în multe pagini poate fi observat dispreţul faţă de *apele stătătoare*. De exemplu, în *Aşa grăit-a Zarathustra* (III, *în treacăt*), Nietzsche exclamă: „În propriile-ţi vene curge acum sângele mlaştinilor, viciat şi spumos”.

Putem fără îndoială să nu vedem aici decât nişte expresii banale, fără să ne întrebăm de ce ideile au nevoie de această figurare concretă, de ce ele îşi aleg aceste figuri. Altfel spus, există un refuz de a trăi imaginaţia materială în ciudata ei unitate a imaginilor. Atunci ne înşelăm asupra tonalităţii adjectivelor. Iată dovada: există în bătrâna Europă ţinuturi luminoase, uscate şi vesele. În schimb, deasupra deşertului oriental trec nori, dar gânditorul care se cufundă într-o înţelepciune antieuropeană, într-o înţelepciune orientală, sau mai exact în înţelepciunea unui nou Orient, ştie, cu parţialitatea energică a imaginaţiei materiale, că aceşti *nori ai deşertului* care trăiesc

1 *Ecce H omo*, *Poe sies*. *Paniii les fii les du desert*, traci. fr… p. 258.

Într-un aer luminos şi iubit nu sunt *înnouraţi*. De asemenea, apa care cade pe vârfurile nietzscheene nu este *acvatică*; laptele muls din ugerele vacilor cerului nu este *lactat*, nu este *lăptos*, căci vacile cerului sunt dionisiace. Avem aici tocmai un exemplu care ni se pare foarte în măsură să facă înţelese tezele noastre generale. Noi vrem în general să demonstrăm că pentru a cunoaşte viaţa metaforică a limbajului trebuie să cântărim cu mare exactitate materia unui adjectiv şi că trebuie să ne ferim a crede că imaginarea adjectivului legat de aparenţă aduce automat cu sine imaginarea substantivului. Pentru a trece de la o *impresie de umezeală la apa imaginară* e nevoie de adeziunea *imaginaţiei materiale*. Şi avem nenumărate dovezi că imaginaţia nietzscheană nu-şi dă adeziunea substanţială adjectivelor apei. Ea nu se impregnează de laptele hrănitor. Ea îi dispreţuieşte prea mult pe cei al căror „suflet e ca laptele” (*Ecce Homo*, 97, p. 239).

Punctul de vedere al imaginaţiei dinamice, ca şi punctul de vedere al imaginaţiei materiale îngăduie înlăturarea oricărui privilegiu acordat imaginaţiei apei. Pentru a vedea asta e de ajuns să medităm la obiecţiile pe care Nietzsche le aduce muzicii wagneriene (*Nietzsche împotriva lui Wagner*, trad. fr. Albert, p. 74). Nietzsche îi reproşează muzicii wagneriene că „răstoarnă condiţiile fiziologice ale muzicii”. În loc să ne invite să *mergem* şi să *dansăm* – demersuri nietzscheene –, ea ne invită să înotăm, să plutim… odată cu „melodia infinită a lui Wagner… intri în mare, pierzi treptat contactul cu pământul, până

când te laşi în voia apei: trebuie *să înoţi*. În cadenţa uşoară, solemnă şi pătimaşă a muzicii vechi, în mişcarea ei când rapidă, când lentă, trebuia să cauţi cu totul altceva – trebuia să dansezi”. *Omul care merge*, omul ascensiunii, mai spune (p. 71): „Picioarele mele îi cer muzicii, înainte de orice, plăcerea pe care o procură mersul *cel bun*, un pas, un salt, o piruetă”. Nimic din toate acestea nu se află în fericirea oferită de apă, în mistica imaginaţiei fluide. Imaginaţia materială a lui Nietzsche îşi păstrează *substanţa* pentru adjectivele aerului şi ale frigului.

Ajungem de asemenea astfel la o concluzie polemică pe care vrem să o formulăm în treacăt: celor care ne vor obiecta că dăm prea multă importanţă imaginaţiei materiale şi imaginaţiei dinamice, le vom transmite un *onus probandi* şi îi vom întreba de ce, când trebuie să compare două *muzici*, un filosof

ajunge să compare *înotul* şi *mersul* – abandonul în infinitul mării cu pirueta unui dansator. Pentru noi, lucrurile sunt uşor de înţeles: totul este controlat de dialectica a ceea ce curge şi a ceea ce ţâşneşte, de dialectica unei ape *infinite* şi a unui suflu rece şi răutăcios. Pentru Nietzsche, muzica ce ne dăruieşte viaţa aeriană, o viaţă aeriană specială făcută dintr-un aer matinal şi limpede, este cu mult superioară unei muzici care acceptă metaforele valului, ale undelor, ale mării infinite.

* * *

A demonstra că Nietzsche nu este un *poet al focului* este ceva mai dificil. Căci un poet de geniu face apel la metaforele ce includ toate elementele. De altfel, metaforele focului sunt florile naturale ale limbajului. Blândeţea şi violenţa cuvintelor găsesc un foc care să leexprime. Este totdeauna nevoie de puţin *foc* pentru ca metaforele ce se referă la celelalte elemente să fie vii şi limpezi. Poezia multicoloră este o flacără care se colorează cu metalele pământului. Am putea deci reuni cu uşurinţă numeroase documente privitoare la focul nietzschean. Dar dacă privim. lucrurile mai îndeaproape, vedem că acest *foc* nu este cu adevărat substanţial, că el nu este *substanţa* care impregnează şi fonalizează imaginaţia materială a lui Nietzsche.

În imaginile nietzscheene, focul este mai puţin substanţă decât

forţă. El îşi joacă rolul într-o *imaginaţie dinamică* foarte particulară, pe care ne propunem să o specificăm cât mai bine.

Una dintre cele mai bune dovezi ale caracterului prin esenţă dinamic al focului nietzschean constă în faptul că el este cel mai adeseori *instantaneu*: focul nietzschean este un *fulger*. *Este* deci *o proiecţie a Maniei*, a unei divine şi voioase mânii. Mânie, act pur! Resentimentul este o *materie* care se acumulează. Mânia este un *act* care se amână. Nietzscheanului îi este necunoscut resentimentul. Dimpotrivă, cum ar putea fi decisiv un act care nu este incisiv, adică animat de o uşoară mânie. Atunci când energia se află în faţa unei îndatoriri teribile, mânia nietzscheană este atât de neaşteptată, încât nici măcar nu-i ameninţătoare. Fiinţa din care va porni fulgerul poate să-şi ascundă gândurile în linişte (*Poezii*, p. 207):

Cel care va aprinde fulgerul într-o zi Trebuie să fie multă vreme ca un nor.

Fulgerul şi lumina sunt arme vii, *arme albe* (p. 222, § 17):

Înţelepciunea-mi a ţâşnit precum un fulger; cu sabia-i de diamant le-a străbătut în locul luminii shelleyene care scaldă şi impregnează cu blânda-i substanţă un suflet limpede, lumina nietzscheană este o săgeată, o sabie. Rana pe care o face e rece.

Corelativ, când focul este posedat cu bucurie simplă, ca materie, supraomul dispreţuieşte un *bun al săracului*. „Stinge-te, foc jucăuş!” iată ce spune unui suflet înduioşat de căldura-i lăuntrică, intimă, „marea, veşnica amazoană, niciodată feminină şi blândă ca o porumbiţă”.

Dar intuiţiile oarecum comestibile tind, la Nietzsche, să dăruiască nu atât *substanţe*, cât *energii* (p. 240, § 99):

Cât sunt de reci aceşti savanţi! Fie ca fulgerul să le cadă în hrană şi botul lor să-nveţe-a mânca foc!

Acest fulger alimentar este, pentru Nietzsche, un aliment întăritor. El nu corespunde focului plăcut al unei digestii lente şi fericite. În cadrul marii dualităţi a digestiei imaginare şi a respiraţiei, trebuie să căutăm valorizarea poetică nietzscheană în poezia suflului fericit şi viu.

Un catren intitulat *îngheţată* figurează în capitolul: „Glumă, Videnie şi Răzbunare”, care constituie prologul *Voioasei ştiinţe*:

Da. uneori fac îngheţată:

Ajută la digestie!

Dacă ai avea multe de digerat.

Cât de mult ţi-ar plăcea îngheţata mea!

Înţelegem atunci următoarea invectivă adresată zeilor focului(*Zaraihustra*, *Pe muntele Măslinilor*, p. 249): „Nu mă rog zeului pântecos al focului, aşa cum fac cei efeminaţi”.

Mai bine să clănţăn din dinţi decât să ador idolii!

— Asta mi-e firea. Şi mai cu seamă îi urăsc pe toţi idolii focului.

fierbinţi, clocotitori şi posomorâţi.

Dar caracterul dinamic şi totodată tranzitoriu al *focului nietzschean* va apărea cu siguranţă mai limpede când ne vom

138

Aerul şi visele da seama de un ciudat paradox: *focul nietzschean doreşte frigul*. Este o valoare *imaginară* care trebuie transmutată într-o valoare şi mai mare. Şi *imaginarul*, el mai ales, se însufleţeşte printr-o transmutare a valorilor. În „semnul de foc” (*Poezii*, p. 272), citim aceste versuri revelatoare:

Această flacără cu albicioase curbe îşi înalţă limbile dorinţei spre reci depărtări, gâtleji întorcându-şi spre culmi mereu mai pure, asemenea unui şarpe ce se înalţă nerăbdător…

Focul este un animal cu sânge rece. Focul nu-i limba roşie a şarpelui, ci capul de oţel al acestuia Frigul şi înălţimea, iată patria lui.

Pentru Nietzsche, însăşi mierea, mierea care, pentru atâţia visători, este un foc profund, o substanţă balsamică şi caldă, mierea însăşi deci este îngheţată (*Poezii*, p. 248): „Aduceţi-mi miere, miere îngheţată din stupii aurii”. De asemenea, Zarathustra cere (*Ofranda mierii*, p. 342) „miere din stupii aurii, miere galbenă şi albă şi bună şi rece precum gheaţa”. Şi iată un alt exemplu (*Cerşetor de bunăvoie*): „Vei găsi de asemenea la mine miere nouă, miere din stupi aurii, rece ca gheaţa, mănânc-o!” Pentru imaginaţia materială, mierea aurie, spicul auriu, pâinea aurie sunt bucăţi de soare, o parte din materia focului. La Nietzsche, mierea este *foc rece*, îmbinare sensibilă care nu-i poate uimi decât pe logicienii care ignoră sintezele visului.

Putem descoperi aceeaşi sinteză dintre cald şi rece în imaginile soarelui *rece*, ale unui strălucitor soare rece. În foarte frumosul *Cântec al nopţii* (*Aşa grăit-a Zarathustra j*, citim următoarea stanţă: „Sorii zboară de-a lungul căii lor; acesta li-i drumul. Îşi urinează voinţa neînduplecată: aceasta li-i răceala”. A nu vedea aici decât traducerea în imagini a unui orgoliu liniştit, a unei mândrii pe care nimic nu o poate

întoarce din drum. Înseamnă a ignora acea voinţă stranie de a nu participa la binefacerile pe care le răspândeşti. Soarele îşi: dăruieşte căldura *cu răceală*. Pentru o imaginaţie dinamică, modul de a da, energia de a da au o *valoare* mai mare decât ceea ce este dat.

Un foc ce tinde cu atâta violenţă spre contrariul său are mai multe caracteristici dinamice şi mai puţine bogăţii

substanţiale. La Nietzsche, de îndată ce există *foc*, există şi *tensiune şi acţiune*; focul nu-i aici starea de bine dată de căldură, ca la Novalis. El nu-i decât o *săgeată care urcă*. Focul este voinţa arzătoare de a ajunge la aerul pur şi rece al înălţimilor. Este un factor de transmutare a valorilor imaginare în favoarea valorilor imaginaţiei aerului şi a frigului. Vom înţelege mai bine aceste dialectici ale elementelor imaginare după ce vom fi arătat *că frigul* este una dintre calităţile principale ale *aerului* nietzschean. Să trecem deci la partea pozitivă a demonstraţiei noastre şi să dovedim că *aerul* este adevărata substanţă pentru imaginaţia materială a lui Nietzsche.

III

Nietzsche se desemnează pe sine ca *aerian* (*Poezii*, p. 232):

Nori de furtună – ce ne pasa nouă de voi?

Nouă, spirite libere, spirite aeriene, spirite bucuroase.

Într-adevăr, pentru Nietzsche, aerul este însăşi substanţa libertăţii noastre, substanţa bucuriei supraomeneşti. Aerul este un fel de materie depăşită, tot aşa cum bucuria nietzscheană este o bucurie omenească depăşită. Bucuria *terestră* este bogăţie şi povară – bucuria *acvatică* este moliciune şi repaus – bucuria *focului* este iubire şi dorinţă – bucuria *aeriană* este libertate.

Aerul nietzschean este atunci o substanţă stranie: substanţa lipsită de calităţi substanţiale. Ea poate deci caracteriza fiinţa ca fiind adecvată unei filosofii a totalei deveniri. În ordinea imaginaţiei, aerul ne eliberează de reveriile substanţiale, intime, digestive. El ne eliberează de ataşamentul nostru faţă de materii: este deci materia libertăţii noastre. Lui Nietzsche aerul nu-i aduce *nimic*. El nu dă *nimic*. Este imensa glorie a unui Nimic. Dar a *nu da nimic* nu-i oare cel mai mare dar? Marele donator cu mâinile goale ne izbăveşte de dorinţele mâinii întinse. El ne obişnuieşte să nu primim nimic şi deci să

luăm totul. „Nu oare donatorul, întreabă Nietzsche, trebuie să-i mulţumească celui care a binevoit să ia?” Vom vedea în cele ce urmează, mai în detaliu, cum imaginaţia *materială* a aerului lasă locul, la Nietzsche, unei imaginaţii *dinamice* a aerului. Dar încă de acum înţelegem că aerul este adevărata patrie a *păsărilor de pradă*. Aerul este *substanţa infinită* pe care o străbaţi dintr-o suflare, într-o libertate ofensivă şi triumfătoare, ca fulgerul, ca vulturul, ca săgeata, ca privirea imperioasă şi suverană. În aer îţi răpeşti victima la lumina zilei, fără să te ascunzi.

Dar înainte de a dezvolta asemenea aspecte dinamice, să arătăm caracterul material foarte particular al *aerului nietzsche-an*. De obicei, pentru imaginaţiile materiale, care sunt calităţile cele mai puternic *substanţiale* ale aerului? *Mirosurile*. Pentru anumite imaginaţii materiale, aerul este înainte de orice *suportul* mirosurilor. Un miros are*, în aer, infinitul lui. Pentru Shelley, aerul este o floare imensă, esenţa florală a întregului pământ Adeseori visăm la puritatea aerului ca la un parfum balsamic şi totodată empireumatic; visăm la căldura lui ca la un polen răşinos, ca la o miere caldă şi dulce. Nietzsche, când e vorba de aer, nu visează decât la tonicitate: la frig şi la vid.

Pentru un adevărat nietzschean, nasul trebuie să dea fericita *certitudine* a unui aer lipsit de parfum, nasul trebuie să aducă mărturia imensei fericiri, a preafericitei conştiinţe de a nu simţi nimic. El este garantul totalei absenţe a mirosurilor. *Flerul*, de care Nietzsche a fost adeseori mândru, nu este înzestrat cu funcţia de a *atrage*. El este dăruit supraomului pentru ca acesta să se *îndepărteze* de îndată ce simte prezenţa celei mai mici impurităţi. Un nietzschean nu se poate desfăta cu miresme. Baudelaire, contesa de Noailles – amândoi *tereştri*, ceea ce, bineînţeles, este un alt semn de putere – visează miresmele şi meditează asupra lor. Parfumurile au atunci infinite rezonanţe; ele leagă amintirile cu dorinţele, un enorm trecut cu un viitor imens şi neformulat. Iată, dimpotrivă, ce spune Nietzsche:

Respirând aerul cel mai pur. cu nările umflate ca nişte cupe, fără viitor, fără amintire…

Aerul pur este conştiinţa clipei libere, a unei clipe care deschide un viitor. Nimic mai mult. Mirosurile sunt înlăţuiri sensibile; ele au, în

însuşi corpul lor, o continuitate. Nu există mirosuri discontinue. Aerul pur este, dimpotrivă, o impresie de tinereţe şi de noutate (p. 260): „Cu nările absorbea încet aerul, parcă întrebând, precum cineva care, într-un nou ţinut, gustă un aer nou”. Am îndrăzni să spunem: un vid nou şi o libertate nouă, căci în acest nou aer nu există nimic exotic, excitant, îmbătător. E un aer pur, uscat, rece şi vid.

— Stau aici, respirând aerul cel mai bun, aerul paradisului, într-adevăr, aerul limpede, uşor şi vârstat cu aur, cel mai bun ce va fi căzut vreodată din lună…

Imaginaţia nietzscheană fuge de mirosuri în măsura în care ea se desprinde de trecut Orice paseism visează mirosuri indestructibile. A prevedea este contrariul faptului de a simţi, într-o dialectică oarecum prea brutală, dar foarte frapantă, Rudolf Kassner a înfăţişat acest caracter antitetic al imaginii vizuale şi al mirosurilor (*Cartea amintirii*, trad. fr. Pitrou, p. 31): Xând, din timp, sustragem, tăiem sau înlăturăm partea care-şi împlântă rădăcinile în viitor… întreaga noastră imaginaţie, care se sprijină pe timp sau se răsuceşte în jurul lui, devine amintire, se află parcă aruncată în amintire. Orice imagine vizuală se transformă atunci în mod fatal în mireasmă, de vreme ce viitorul lipseşte… Dar de îndată ce, din nou, vom racorda la timp amintirea pe care am înlăturat-o, mireasma se va transforma în imagine vizuală”.

Deşi aerul simbolizează o clipă de repaus şi de destindere, el dă şi conştiinţa acţiunii viitoare, a unei acţiuni care ne eliberează de o voinţă acumulată. De aceea, în simpla bucurie de a respira aerul curat, găsim o promisiune de putere:

aerul se umple de făgăduieli:
simt trecând peste mine suflarea unor buze necunoscute
— Iată cum vine marea răcoare… (p. 274)

Poe sies. *Ecce Hnmo*. trad. fr. Albert, p. 263.

1

Ibidem. p. 262.

Cum s-ar putea spune mai bine, în contextul acestei subite răcori, că buzele necunoscute nu *făgăduiesc o beţie*?

Odată cu această răcoare – cu această mare răcoare care va să vină – se introduce o valoare nietzscheană care, sub înfăţişări sensibile, desemnează o realitate profundă. Ea este tipică pentru acele metafore *directe şi reale* care constituie, pentru o doctrină a imaginaţiei, date imediate şi elementare. În fond, pentru Nietzsche, adevărata calitate *tonică* a aerului, calitatea care dă bucuria de a respira, calitatea care *dinamizează aerul imobil* – adevărată dinamizare în profunzime care este viaţa însăşi a imaginaţiei dinamice –, e această *răcoare*. Ea nu trebuie luată drept o calitate mediocră, mijlocie. Ea corespunde unuia dintre cele mai mari principii ale cosmologiei nietzscheene: *frigul*, frigul înălţimilor, al gheţarilor, al vânturilor absolute.

Să mergem pe drumul care duce spre hiperboreeni (*Ecce Homo*, *Poezii*, trad. fr., p. 245):

Dincolo de nord, de gheaţă şi de azi
Dincolo de moarte.
Ia o parte:
viaţa *noastră*, fericirea *noastră*!

Nici pe pământ, nici pe apă, nu vei găsi drumul care duce la hiperboreeni.

Nici pe pământ, nici pe apă, deci prin aer, călătorind spre cele mai înalte şi mai reci singurătăţi.

La gura peşterii – a ciudatei peşteri care se află pe vârf *muntelui*, ceea ce, credem noi, îi ascunde caracterul terestru îşi va rosti Zarathustra învăţămintele despre tăria frigului.

„Numai tu ştii să faci ca aerul din jurul tău să fie puternic şi pur! Oare găsit-am vreodată pe pământ un aer atât de pur ca acela din peştera ta?

Şi totuşi am văzut multe ţinuturi, nasul meu a învăţat să cerceteze şi să preţuiască felurite atmosfere: dar numai lângă tine nările mele se bucură cel mai mult!"

Odată cu *Omenesc prea omenesc* (*Poezii*, trad. fr., p. 180), se aude chemarea „îngheţatei şi sălbaticei naturi alpestre abia încălzite de soarele tomnatic şi lipsit de iubire".

În mijlocul acestei naturi alpestre se ajunge cu adevărat la o ciudată naştere. Viaţa se înalţă din frig, o viaţă rece (*Poezii*, trad. fr., p. 199):

...Atunci luna şi stelele

Se vor înălţa odată cu vântul şi chiciura

Datorită frigului, aerul dobândeşte *virtuţi ofensive*, acea „veselă răutate” care trezeşte voinţa de putere, o voinţă de a reacţiona la frig, în suprema libertate a răcelii, cu o voinţă rece.

Atacat de un aer *rece*, omul cucereşte „un corp mai înalt” (*cinen hoheren Leib*) (*cf*. *Aşa grăit-a Zarathustra*, *Von den Hinterweltlern*). Nu este vorba, bineînţeles, de *corpul astral* al magilor şi al misticilor, ci de un corp viu care *ştie* să crească respirând un aer tonic, de un corp care *ştie* să aleagă aerul înălţimilor, un aer fin, rece, subtil „*diinn und rein*”.

În acest aer rece al înălţimilor, vom găsi o altă valoare nietzscheană: tăcerea. Cerul de iarnă şi tăcerea lui, cerul de iarnă „care lasă uneori însuşi soarele învăluit în tăcere”, nu este oare opus cerului shelleyan, atât de muzical încât putem spune că este o muzică transformată în substanţă? Oare de la cerul de iarnă, se întreabă Nietzsche (*Aşa grăit-a Zarathustra*, *Pe muntele Măslinilor*), am învăţat „prelungile tăceri iluminate”? Şi când citim în *întoarcere* (*Aşa grăit-a Zarathustra*, p. 267): „O, tăcere ce ne faci să inspirăm din plin aerul pur”, cum am mai putea refuza sinteza substanţială dintre aer, frig şi tăcere? Prin mijlocirea aerului şi a frigului, este aspirată tăcerea, tăcerea însăşi este *integrată* fiinţei noastre. Şi această integrare a tăcerii este foarte diferită de integrarea tăcerii în poezia de asemenea dureroasă a lui Rilke. La Nietzsche, ea are un caracter brusc care anulează primele anxietăţi. Dacă refuzăm să acceptăm sugestiile imaginaţiei materiale, dacă nu înţelegem că pentru o imaginaţie materială activă *aerul tăcut* este o tăcere realizată într-un element primitiv, diminuăm *tonalitatea* imaginilor; transcriem. În abstract, experienţele imaginaţiei concrete. Cum am primi atunci influenţa organică salutară a unei lecturi nietzscheene? Nietzsche şi-a prevenit cititorii (*Ecce Home*, trad. fr., p. 13): „Cel care ştie să respire atmosfera ce-mi umple opera ştie că e o atmosferă a înălţimilor, că aerul aici este rece. Trebuie să fii creat pentru

această atmosferă, altminteri rişti să răceşti. Gheţurile se află în apropiere, singurătatea este uriaşă – dar priviţi cu câtă linişte se odihneşte totul în lumină! Priviţi cât de liber respiri aici! Câte lucruri

simţi sub tine!”

Frig, tăcere, înălţime – trei rădăcini pentru una şi aceeaşi substanţă. A tăia o rădăcină înseamnă a distruge viaţa nietzscheană. De exemplu, o tăcere rece trebuie să fie şi înaltă; dacă lipseşte această a treia rădăcină, nu-i decât o tăcere închisă asupra ei înseşi, ursuză, terestră. E o tăcere care nu *respiră*, *cart* nu-ţi intră în piept precum aerul înălţimilor. Tot astfel, un vânt rece şi care vuieşte nu ar fi, pentru Nietzsche, decât un animal ce trebuie stăpânit, ce trebuie *redus la tăcere*. Vântul rece al înălţimilor este *o fiinţă-dinamică*, el nu urlă şi nu murmură: tace. În sfârşit, un aer călduţ, care ar pretinde că ne învaţă tăcerea, ar fi lipsit de ofensivitate. Tăcerea are nevoie de ofensivitatea frigului. După cum vedem, tripla corespondenţă este dereglată când dispare unul dintre atributele ei. Dar aceste dovezi negative sunt artificiale, şi cine va vrea să trăiască în aerul nietzschean va avea nenumărate dovezi pozitive ale *corespondenţei* pe care o semnalăm. Această corespondenţă va pune şi mai bine în evidenţă, prin contrast, tripla corespondenţă a blândeţii, a muzicii şi a luminii prin care respiră imaginaţia shelleyană. După cum am mai spus de mai multe ori, tipurile de imaginaţie materială, oricât de determinante, nu şterg pecetea individuală a geniului. Shelley şi Nietzsche sunt două genii care, într-una şi aceeaşi patrie aeriană, au adorat zei contrarii.

IV

Dat fiindcă am acordat, în această lucrare, un loc important *visului zborului* – somnului aerian –, vom studia mai îndeaproape o pagină nietzscheană care manifestă în mod evident un onirism *înaripat*. Acest imn consacrat păcii nocturne, imponderabilităţii somnului aerian, ne va servi drept introducere la un studiu al aurorelor active, al trezirilor tonificate, al vieţii verticale nietzscheene.

Într-adevăr, cum să nu presupui existenţa unui v/5 *al zborului* în primul paragraf al *Celor trei rele* (*Aşa grăit-a Zarathustra*, III, p. 269, ed. 2, trad. fr. Albert)? „în vis, în ultimul meu vis din această dimineaţă, mă găseam pe un promontoriu – dincolo de lume, şi ţineam o balanţă în mână şi *cântăream* lumea”.

Un cititor care, deformat de intelectualism, pune gândirea abstractă înaintea metaforei, un cititor care crede că a scrie înseamnă a căuta imagini pentru a ilustra gânduri, va obiecta pe dată că această *cântărire* a lumii – el va prefera cu siguranţă să spună: această evaluare ponderală a lumii – nu este decât o metaforă prin care se

exprimă o valoare, prin care este evaluată *lumea morală*. Totuşi ar fi foarte interesant să studiem această alunecare din lumea morală în lumea fizică. Orice moralist ar trebui să-şi pună măcar problema *exprimării verbale* a faptelor morale. O teză a imaginaţiei ca valoare psihică fundamentală cum este teza noastră pune această problemă în sens invers: ea se întreabă în ce mod imaginile elevaţiei pregătesc dinamica unei vieţi morale. Şi poetica lui Nietzsche joacă pentru noi tocmai acest rol de precursor: ea pregăteşte morala nietzscheană. Dar să nu intrăm în fondul polemicii, să rămânem în domeniul unui studiu al imaginarului şi să le punem adversarilor noştri, în plan psihologic, o întrebare polemică: de ce, într-un vis, într-un vis matinal, te poţi vedea în vârful unui promontoriu? De ce, în loc să descrii priveliştea unei lumi astfel dominate, o *cântăreşti*! Nu trebuie să ne mirăm că cel care visează intră cu atâta uşurinţă într-un *vis al cântărinţi* Dar să citim şi ceva mai jos (p. 270): „... ceva ce poate fi cântărit de către cineva care ştie să cântărească, ceva ce poate fi atins de aripi viguroase... aşa am descoperit în vis lumea". Cine ne va explica, în afara principiilor psihologiei ascensionale, de ce visul care *cântăreşte* lumea este nemijlocit cel în care *aripi viguroase* vor învinge *greutate*a'? Cel care *cântăreşte* lumea are dintr-odată o imponderabilitate înaripată. Cum să nu vezi că adevărata filiaţie a imaginilor merge în ordine inversă: el (*întăreşte* lumea pentru că are o imponderabilitate înaripată. Zburând, el spune tuturor fiinţelor de pe Pământ: De ce nu zbori? Ce greutate te împiedică să zbori împreună cu mine? Cine te sileşte să rămâi inert pe pământ? Urcă în balanţa mea şi-ţi voi spune dacă îmi poţi fi tovarăş şi discipol. Îţi voi spune nu cât cântăreşti, ci viitorul tău aerian.

Cel care *cântăreşte* este stăpânul imponderabilităţii. A cântări fiind totodată *greu*: iată un nonsens nietzschean. Ca să *evaluezi* forţele supraomenescului, trebuie să fii aerian, uşor, ascensional. Trebuie mai întâi să *zbori* şi apoi vei cunoaşte pământul! Atunci vei putea accepta metaforele mai ascunse, a căror acţiune este mai continuă. Sunt cele care însufleţesc cu adevărat imaginaţia gânditorului. De îndată ce i-ai dăruit imaginaţiei dinamice primitivitatea ei exactă, totul este limpede în aceste rânduri nietzscheene: „Visul meu, un navigator îndrăzneţ, pe jumătate corabie, pe jumătate rafală, tăcut precum un fluture, nerăbdător precum un şoim: câtă răbdare şi cât răgaz a avut el astăzi

ca să poată cântări lumea!” Cu siguranţă, engrama dinamică a tuturor acestor imagini este *visul zborului*, viaţa imponderabilă a somnului aerian, fericita conştiinţă a imponderabilităţii înaripate.

În capitolul *Spiritul ponderabilităţii* (*Aşa grăit-a Zarathustra*, p. 278), Nietzsche mai spune: „Cel ce-i va învăţa pe oamenii viitorului să zboare va deplasa toate limitele; pentru el însuşi aceste limite vor zbura în aer: el va boteza din nou pământul şi-l va numi «cel uşor»”. „Barierele există pentru cei care nu ştiu să zboare”, spune şi George Meredith.

Pentru *imaginaţia materială* zborul nu este o mecanică ce trebuie inventată, ci o materie ce trebuie transmutată, bază fundamentală a unei transmutări a tuturor valorilor. Fiinţa noastră, din *terestră*, trebuie să devină *aeriană*. Atunci va face ca tot pământul să fie *uşor*. Propriul nostru pământ, în noi, va fi „cel uşor”.

Textul care urmează se îmbogăţeşte cu nobile gânduri: el îl învaţă pe om să se iubească pe sine, să se însufleţească cu adevărat în această iubire de sine. Date fiind această bogăţie de gânduri nietzscheene şi simplitatea observaţiilor noastre, vom putea fi cu uşurinţă criticaţi: ni se va spune încă o dată că renunţăm la meseria noastră de filosof ca să devenim un simplu colecţionar de imagini literare. Dar ne vom apăra repetând teza noastră: imaginea literară are o viaţă proprie, *ea aleargă ca fenomen autonom deasupra gândirii profunde*. Noi încercăm să punem în evidenţă tocmai această autonomie. Exemplul lui Nietzsche este frapant pentru că el manifestă o dublă viaţă: viaţa unui mare poet şi viaţa unui mare gânditor. Imaginile nietzscheene au dubla coerenţă care animă – separat – poezia şi gândirea. Aceste imagini nietzscheene verifică

coerenţa materială şi dinamică pe care o dă o imaginaţie material şi dinamic bine specificată.

Dar *verticalitatea* cere o lungă ucenicie (p. 282): „Cine vrea să înveţe să zboare trebuie mai întâi să înveţe să stea drept, să meargă, să alerge, să sară, să se caţăre şi să danseze: nu înveţi dintr-odată să zbori!” *Visul zborului* este pentru unii o reminiscenţă platoniciană a unui somn străvechi, a unei străvechi imponderabilităţi. Nu-l vom regăsi decât în visele răbdătoare şi infinite. Să adunăm aşadar, din opera nietzscheană, dovezile cele mai diverse ale psihismului

ascensional.

V

Mai întâi vom găsi în filosofia nietzscheană numeroase exemple din domeniul unei psihanalize a ponderabilităţii care are acelaşi aspect ca şi o psihanaliză dirijată după metoda lui Robert Desoille. Să studiem, de exemplu, acest poem (*Poezii*, § 67, p. 233):

Aruncă în abis ce ai mai greu! Omule, uită! Omule, uită! Divină este arta uitării! Dacă vrei să te înalţi, Dacă vrei să fii la tine acasă pe culmi, Aruncă în mare ce ai mai greu! Iată marea, aruncă-/e în mare. Divină este arta uitării.

Nu-i vorba aici, cum ar fi cazul pentru un psihism marin, ca subiectul să se cufunde în mare pentru a-şi afla acolo regenerarea prin ape, ci de a arunca cât mai departe de noi toate *poverile*, toate regretele, toate remuşcările, toată ura, tot ceea ce în noi priveşte spre trecut – e vorba de a arunca în mare *toată fiinţa noastră greoaie*, ca ea să dispară pentru totdeauna. Astfel, vom nimici *dubla* noastră ponderabilitate, ceea ce, în noi, este *pământ*, ceea ce, în noi, este *trecut intim şi ascuns*. Atunci *dublul* nostru *aerian* va străluci pe deplin. Atunci ne vom ivi *liberi* precum aerul, izbăviţi, de carcera

 propriilor noastre ascunzişuri. Vom fi dintr-odată sinceri cu noi înşine.

Trebuie oare să mai spunem o dată că un astfel de poem se poate citi în două feluri: mai întâi ca un text abstract, ca un text moral în care autorul se vede silit să folosească imagini concrete – apoi, conform metodei noastre prezente, ca pe un poem de-a dreptul concret, format iniţial de imaginaţia materială şi dinamică şi care produce, datorită entuziasmului unei noi poezii, valori morale noi? Oricare ar fi alegerea cititorului, el va trebui să recunoască totuşi că *estetizarea moralei* nu este un aspect superficial; nu-i doar o metaforă la care se poate renunţa fără niciun risc. O teză ca a noastră face din această estetizare o necesitate profundă, o necesitate imediată. Fiinţa este promo\aţă aici de imaginaţie. Imaginaţia cea mai eficientă: *imaginaţia morală*, nu se separă de inovaţia imaginilor fundamentale.

Ni se pare deci că subliniind el însuşi cuvântul *tu*, Nietzsche a vrut să realizeze *absolutul* metaforei, să bruscheze toate măruntele metafore pe care un poet de mâna a doua le-ar fi acumulat, să provoace absurditatea metaforei pentru a trăi absoluta ei realitate:

aruncă-te *pe de-a-ntregul* în jos pentru a urca *pe de-a-ntregul* spre culmi, realizând *uno actu* eliberarea şi cucerirea fiinţei supraomeneşti. Dincolo de această contradicţie din cuvinte – dintre sus şi jos –, imaginaţia lucrează atunci într-o analiză a simbolurilor care îşi păstrează o perfectă coerenţă: Aruncă-te în mare nu pentru a găsi aici moartea în uitare, ci pentru a consacra morţii tot ceea ce în tine nu putea uita, toată acea fiinţă de carne şi de pământ, toată acea cenuşă a cunoaşterii, toată acea masă de rezultate, toată acea recoltă meschină care este fiinţa umană. Atunci se va realiza *inversiunea decisivă* care te va pecetlui cu semnul supraumanului. Vei fi aerian, vei ţâşni vertical spre cerul liber.

Tot ce odinioară-mi părea greoi s-a cufundat în abisul azuriu al uitării (p. 276).

De asemenea, într-un verset din *Aşa grăit-a Zarathustra* (*Von Lessen und Schreiben*), după ce a învins demonul ponderabilităţii, Nietzsche exclamă: „Acum mă *văd sub mine*". „*Jetzt bin Ich leicht, jetzt fliege Ich, jetzt sehe Ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich*". Nu traducem aceste

rânduri, căci nu găsim cuvinte care să redea energia şi bucuria instantanee a unui *jetzt*. De ce oare limba franceză are nenorocul de a fi lipsită de cuvintele indispensabile unei psihologii a clipei? Cum să redăm decizia unei hotărâri a fiinţei, cum să rupem lenea a ceea ce continuă prin cuvintele: *maintenant, des a present, dorenavantl* Cultura voinţei cere cuvinte monosilabice. Energia unei limbi este adeseori tot atât de intraductibilă ca şi poezia ei. Imaginaţia dinamică primeşte de la limbă impulsuri primare.

Nu vom acorda niciodată îndeajuns importanţa necesară acestei *dedublări a personalităţii verticale* şi mai ales *caracterului ei subit, decisiv*. Datorită acestei dedublări, vom trăi în aer, prin aer, pentru aer. Datorită caracterului său subit, vom înţelege că transmutarea fiinţei nu este o molatică şi dulce emanaţie, ci că ea este opera voinţei pure, adică a voinţei instantanee. Aici, imaginaţia dinamică se impune imaginaţiei materiale: aruncă-te în sus, liber precum aerul, şi vei deveni materie a libertăţii.

După acest act al imaginaţiei eroice, vine, ca o răsplată, conştiinţa de a fi deasupra unui univers, deasupra tuturor lucrurilor.

De unde şi această admirabilă stanţă (*Aşa grăit-a Zarathustra*, *L* I, trad. fr., p. 237): „Să fii deasupra tuturor lucrurilor ca propriul tău cer, ca acoperişul tău rotunjit, ca azuriul tău clopot şi eterna ta linişte”. Cum să exprimi mai bine în chiar sensul unei iubiri platonice acest platonism al voinţei care dă fiinţă acelui ceva pe care fiinţa îl *vrea*, acelui ceva care este viitorul fiinţei, după ce a şters toate fiinţele trecutului, toate fiinţele reminiscenţei, toate dorinţele senzuale prin care se hrănea o voinţă schopenhaueriană, o voinţă animalică.

Liniştea sufletească este sigură pentru că este o linişte *cucerită*. Această linişte cucerită va fi trăită în următoarele stanţe [*Aşa grăit-a Zarathustra*, *în plină amiază*, L II, p. 399):

Tăcere.1 Tăcere!

Aşa cum un vânt fermecat dansează nevăzut peste scânteiehle mării, *uşor*, *uşor ca o pană*, *tot astfel dansează peste mine somnul*.

El nu-mi închide ochii, *îmi lasă sufletul treaz-Este uşor*, *atât de uşor*, *ca o pană*.

Fiinţa omenească, vai! cunoaşte întoarceri spre starea de confuzie şi de ponderabilitate. De îndată ce un alt element materializează somnul nietzschean, sufletul este mai tulbure, mai lânced. În timp ce atâţia alţi visători îşi încredinţează sufletul, cu liniştită supunere, apei stătătoare, în timp ce atâţia alţi visători dorm în linişte în apa visului, vom simţi un chin ce se întoarce în ciuda fericirii eroic cucerite în admirabila pagină nietzscheană a somnului mării – a mării grele de dorinţă şi de sare, de foc şi de pământ (*Aşa grăit-a Zarathustra*, *t* I, p. 22):

Totul doarme acum, spune el; marea a adormit Ochiul ei mă priveşte, straniu şi somnolent

Dar răsuflarea ei e caldă, o simt şi simt şi că ea visează. Se zbuciumă dormind pe perne tari.

Ascultă! Ascultă! Geme adânc aducându-şi aminte de lucruri rele. Sau poate presimte ceva rău?

Vai! sunt trist împreună cu tine, monstrule obscur, şi mă urăsc din pricina ta

Cât de rău redă franţuzescul *Helast* suspinul dureros şi aspru al

lui *Ach*! german! Şi în acest caz, clipa. dezgustului de sine, al dezgustului faţă de întregul univers are nevoie de factorul de simultaneitate prezent într-un cuvânt monosilabic, întreaga fiinţă suferindă, întregul univers suferind sunt rezumate în suspinul unui visător. Onirismul şi cosmismul îşi schimbă aici între ele valorile. Cu câtă fidelitate traduce Nietzsche coşmarul în care se contopesc blândeţea şi asprimea senzaţiei! „Iubirea este primejdia celui mai singuratic". „Cum asta, Zarathustra, îi spuse el, mai vrei să-i cânţi cântece de mângâiere mării!"

Dar această ispită de a iubi, această ispită de a-i iubi pe cei care iubesc, de a le trăi suferinţele şi de a-i mângâia, de a se mângâia pe sine în propria-i suferinţă şi propria-i iubire nu-i decât coşmarul unei nopţi de îndoială, al unei nopţi de perfidie marină. Patria în care fiinţa îşi aparţine sieşi este aerul din cer. Nietzsche se întoarce întotdeauna acolo. În capitolul *Cele şapte peceţi* (§ 7), putem citi aceste stanţe pline de o *beţie nietzscheană*, sinteză a beţiei dionisiace şi apolinice, totalitate a ceea ce este arzător şi a ceea ce este rece, a ceea ce este puternic şi a ceea ce este limpede, a tinereţii şi a maturităţii, a bogăţiei şi a stării aeriene:

Dacă vreodată am desfăşurat ceruri liniştite deasupra mea, zburând cu propriile-mi aripi în propriul meu cer;

Dacă am înotat jucându-mă în adâncurile îndepărtate ale luminii, dacă mi-a venit înţelepciunea de pasăre a libertăţii mele;

— Căci astfel vorbeşte înţelepciunea păsării: „iată nu există sus, nu există jos! Aruncă-te ici şi colo, înainte, îndărăt, tu, care eşti uşoară! Cântă! nu mai vorbi!

— Oare toate cuvintele nu sunt făcute pentru cei care sunt greoi? Oare toate cuvintele numint pe cel care este uşor? Cântă! nu mai vorbi!

Aşa se termină cartea a treia din *Aşa grăit-a Zarathustra*: cu conştiinţa imponderabilităţii aeriene şi cântătoare. În cântul substanţial al unei fiinţe aeriene, prin poezia unei moralizări aeriene, Nietzsche descoperă unitatea profundă a imaginaţiei materiale şi a imaginaţiei dinamice.

VII

După această despovărare prin care fiinţa se aruncă pe de-a-ntregul *în afară de sine*, după aceste zboruri eliberatoare prin care fiinţa se vede *sub sine*, Nietzsche priveşte adeseori abisurile.

Astfel, el devine şi mai conştient de eliberarea lui. Partea de jos, contemplată de la o înălţime de unde nu vei mai cădea, este un elan suplimentar spre cuimi. Prin chiar aceasta, imaginile statice vor căpăta o viaţă dinamică foarte specială. Rămânând în contact cu opera lui Nietzsche şi propunându-ne să revenim asupra anumitor imagini într-o cercetare mai generală, vom studia dinamizarea verticală a anumitor imagini familiare lui Nietzsche.

De exemplu, iată *pinul pe marginea prăpastiei*. L-a contemplat Schopenhauer. A făcut din el o mărturie a voinţei de a trăi. descriind dura simbioză dintre vegetal şi stâncă, alor

tul arborelui de a se apăra împotriva forţelor gravitaţiei. La Nietzsche, arborele este mai puţin încovoiat, fiind o fiinţă mai verticală care sfidează căderea (*Poezii*, trad. fr... p. 267):

— Dar tu, Zarathustra, iubeşti, ca şi *pinul*, prăpastia?

Pinul îşi agaţă rădăcinile acolo unde stânca însăşi priveşte înfiorată spre adâncuri...

Această înfiorare nu va deveni niciodată vertij. Nietzscheismul este un vertij depăşit. Lângă abis, Nietzsche caută imaginile dinamice ale ascensiunii. Printr-o dialectică bine cunoscută a orgoliului, realitatea prăpastiei îi dă lui Nietzsche conştiinţa de a fi o forţă care ţâşneşte. îl putem vedea spunând, ca şi Sara din *Axei1*: „Nu pedepsesc prăpăstiile decât cu aripile mele”.

Să urmărim mai în detaliu lecţia arborelui nietzschean:

şovăie pe marginea prăpăstiilor, unde totul în juru-i tinde să coboare:

lângă nerăbdarea sălbaticelor pietre, a torenţilor năvalnici el este răbdător, tolerant, dur, tăcut, singuratic...

Să adăugăm: el este drept, înalt, în picioare; el este vertical. Nu-şi primeşte seva de la o apă subterană, nu-şi dobândeşte soliditatea de la stâncă, nu are nevoie de forţele pământului. Nu este o materie, este o forţă, o forţă autonomă. El îşi găseşte forţa în însăşi *proiecţia* sa. Pinul nietzschean, pe marginea prăpastiei. este un vector cosmic al imaginaţiei aeriene. Ei poate să ne ajute să separăm în două tipuri *imaginaţia voinţei*, să vedem mai bine că voinţa este solidară cu două

tipuri de imaginaţie: pe de o parte există *voinţa-substanţă*, care este voinţa schopenhaueriană, iar pe de altă parte există *voinţa-pulere*, care este voinţa nietzscheană. Una vrea să menţină.

1 Villiers DE L'ISLE-ADAM. *Axei*. partea a patra, scena a IV-a.

Cealaltă vrea să se avânte. Voinţa nietzscheană se sprijină pe propria-i viteză. Este o accelerare a devenirii, a unei deveniri care nu are nevoie de materie. S-ar părea că abisul, asemenea unui arc mereu încordat, îi slujeşte lui Nietzsche spre a-şi trimite săgeţile spre înălţimi. Lângă abis, destinul omenesc constă în a cădea lângă abis, destinul supraomului este de a ţâşni, precum un pin, spre cerul albastru. Senzaţia răului tonalizează binele. Ispita milei tonalizează curajul. Ispita visului tonalizează cerul.

În opera nietzscheană putem găsi multe alte pagini în care arborele este cu adevărat *beat de avântu-i către înălţimi*. În *Salutul* (*Aşa grăit-a Zarathustra*, p. 407), vrând să ofere o imagine a voinţei înalte şi puternice, Nietzsche scrie:

Întregul peisaj capătă forţă printr-un asemenea arbore.

Îl compar cu un pin, o, Zarathustra, cel care creşte ca şi tine: zvelt, tăcut, neînduplecat, singuratic, alcătuit din lemnul cel mai bun şi din lemnul cel mai flexibil, superb.

— Vrând. cu ramuri tari şi verzi, să ajungă la *propria-i* dominare. Întrebând cu putere vânturile şi furtunile şi tot ce se află pe înălţimi.

— Răspunzând cu încă şi mai multă putere, orânduitor victorios – ah! cine nu ar vrea să se urce pe culmi spre a contempla asemenea plante?

Tot ceea ce este întunecat şi ratat se întăreşte văzându-ţi arborele, o, Zarathustra, înfăţişarea ta îl linişteşte pe cel nestatornic şi vindecă inima celui nestatornic.

Acest arbore drept este un ax al voinţei; mai mult, este chiar axul voinţei verticale proprii nietzscheismului. Dacă-l contempli, te înalţi: imaginea sa dinamică este tocmai voinţa care se contemplă, nu în operele ei, ci în însăşi acţiunea ei. Numai imaginaţia dinamică poate să ne ofere imagini adecvate ale voinţei. Imaginaţia materială nu ne dă decât somnul şi visele unei voinţe neformulate, ale unei voinţe adormite în rău sau în inocenţă. Arborele nietzschean, mai mult dinamic decât material, este legătura atotputernică dintre rău şi bine. dintre Pământ şi cer (*Aşa grăit-a Zarathustra*, *Despre copacul de pe mume*, ed. I, trad. fr., p. 57). „Cu cât vrea mai mult să se înalţe spre

culmi şi spre lumină, cu atât rădăcinile-i se înfundă mai

adânc în pământ, în întuneric şi în abis – în rău”. Nu există un bine deschis în toată splendoarea lui, nu există nicio floare fără ca să nu fi existat înainte o trudă a spurcăciunilor din pământ. Binele ţâşneşte din rău.

De unde vin munţii cei mai înalţi? Iată ce am întrebat odinioară şi am aflat că vin din mare.

Această mărturie stă înscrisă în stâncile lor şi în piatra de pe vârfurile lor. Locul cel mai înalt trebuie să-şi atingă culmea pornind din locul cel mai jos.

Temele ascensiunii sunt, fireşte, foarte numeroase în poezia nietzscheana. Anumite texte transpun cu adevărat un fel de diferenţială a cuceririi verticale. Este cazul pământului sfărâmicios, al pietrelor care se rostogolesc sub piciorul omului de la munte. Trebuie să urci de-a lungul unei pante pe care totul coboară. Drumul abrupt este un adversar activ care va răspunde dinamismului nostru printr-un dinamism contrariu (*Aşa grăit-a Zarathustra*, *Despre viziune şi despre enigma*, p. 223):

O cărare ce urca insolentă printre grohotişuri, o cărare rea şi singuratică, o cărare de munte scrâşnea sub paşii mei sfidători.

Mai sus: – rezistând spiritului care-l atrăgea spre adâncuri, spre abis, spiritului greoi, demonul şi duşmanul meu de moarte.

Mai sus: – deşi era aşezat pe mine. spiritul greoi, pe jumătate pitic, pe jumătate cârtiţă, paralizat, paralizând, vărsându-mi plumb în ureche, vărsându-mi în creier, picătură cu picătură, gânduri de plumb.

Niciodată nu vom medita îndeajuns asupra imaginilor nietzscheene, asupra materiei şi dinamismului lor. Ele ne comunică o fizică experimentală a vieţii morale. Ele ne oferă cu grijă mutaţiile unor imagini care trebuie să inducă mutaţiile morale. Această fizică experimentală se află fără îndoială în relaţie cu un experimentator specific, dar ea nu este nici factice, nici gratuită, nici arbitrară Ea corespunde unei naturi pe cale de a deveni eroică, unui cosmos care începe să ajungă la o viaţă eroici A trăi nietzscheismul înseamnă a trăi o transformare a energiei vitale, un fel de metabolism al frigului şi al

aerului care trebuie să producă în fiinţa umană materie aeriană.

Idealul este acela de a face ca fiinţa să devină tot atât de mare, tot atât de vie ca şi imaginile sale. Dar să fim bine înţeleşi, idealul este realizat, puternic realizat, în imagini, de îndată ce considerăm imaginile în dinamica lor realitate, ca mutaţie a forţelor psihice care imaginează. Lumea visează în noi, ar spune un novalisian; nietzscheanul, atotputernic în onirismul său proiectat, în voinţa-i care visează, trebuie să se exprime într-un mod mai real şi să spună: lumea visează în noi dinamic.

VIII

Putem de altfel surprinde, în anumite imagini nietzscheene, travaliul cosmic al ascensiunii, travaliul unei lumi ascensionale a cărei realitate este energetică. De exemplu (*Aşa grait-a Zarathustra*, Despre *imaculata cunoaştere*): „Căci marea vrea să fie iubită şi aspirată de soare; ea *vrea* să devină aer şi înălţime şi cărare de lumină, şi lumina însăşi!” într-un poem (*Poezii*, p. 273), visătorul se naşte oarecum din valuri, el ţâşneşte ca o insulă proiectată de forţe erozive:

Dar marea însăşi nu fu destul de singuratică pentru el, el se urcă pe insulă, pe munte deveni flacără, acum, spre o a *şaptea* singurătate îşi aruncă undiţa căutătoare peste cap.

Pământul deasupra apei, focul deasupra pământului, aerul deasupra focului, astfel se arată aici ierarhia *verticală* a poeticii nietzscheene.

În *Aşa grăit-a Zarathustra*, Nietzsche s-a întors la ciudata imagine a *pescuitului pe înălţimi* (ed. I, trad. fr., p. 344): „Oare prins-a un bărbat vreodată peşte pe un munte înalt? Şi chiar dacă ceea ce vreau eu acolo, sus. este o nebunie – mai bine să faci o nebunie decât să devii solemn şi verde şi galben tot aşteptând în adâncuri.

În studiile noastre asupra imaginaţiei (cf. *Lautréamont* şi *Apa şi visele*), am recunoscut adeseori o trecere progresivă de la apă la aer şi am semnalat evoluţia imaginară continuă de la

peşte la pasăre. Orice visător adevărat al unei lumi fluide – şi oare există onirism fără fluiditate? – cunoaşte peştele zburător.[1] Nietzsche este cel ce pescuieşte în aer; el îşi aruncă undiţa peste cap.

Nu pescuieşte în eleşteu sau în fluviu, patrie a fiinţelor orizontale, ci pe culmi, pe culmea muntelui celui mai înalt:

Răspundeţi nerăbdării flăcării pescuiţi pentru mine, pescarul de pe munţii înalţi, a şaptea mea singurătate şi *ultima*! 2

Singurătatea supremă se află într-o lume aeriană:

O, a *şaptea* singurătate!

Niciodată n-am simţit mai aproape de mine dulcea certitudine, mai caldă privirea soarelui.

— Acolo pe înaltele culmi, oare gheaţa nu-i încă roşie?

Argintie, uşoară, precum un peşte, barca mea acum pluteşte în văzduh…3

După cum am spus, *barca din cer* este o temă de reverie pe care o găsim la numeroşi poeţi. Cel mai adeseori este producţia imaginară a unui vis legănat, a unui vis purtat, este o beţie a pasivităţii. E o gondolă al cărei gondolier nu este visătorul. La Nietzsche, în ciuda unor momente de indolenţă J (cf. *În plină amiază*, *Aşa grăit-a Zarathustra*, t. II, p. 399), când visătorul se odihneşte într-o „barcă obosită, pe marea cea mai calmă”, reveria legănată şi călătoare nu are nicio nuanţă novalisiană sau lamartiniană. S-ar părea că ea nu se poate mulţumi „cu o viaţă orizontală”, având, spre a spune astfel, un «fior vertical (*Aşa grăit-a Zarathustra*, *Despre marea dorinţă*, ed. 1, trad. fr., p. 366) …

— Până când, pe mările tăcute şi arzătoare, pluteşte barca, minunea aurie al cărei aur se încon

1 Cf. AUDIS10, *Arme*, trad. fr.:

…Îngeri ce se scufundă plini de spumă iar hohotele de râs ale mării ţâşnesc Până în frunzişurile fremătătoare De păsări ce înoată şi de peşti zburători!”

2 *Poe sies*, *Le Signe de feu*. irad.fr… p. 272.

3 *Ibidem*, *Le Soleil decline*, trad. fr… p. 276.

joară cu ţopăitul tuturor lucrurilor bune, rele şi ciudate”. De vreme ce pluteşte, de vreme ce a devenit o „minune aurie”, înseamnă că barca a ajuns din mare în cer, în cerul însorit Visătorul nietzschean ţinteşte totdeauna, fără gând de întoarcere, spre înălţimi. El ştie că barca nu-l va mai aduce aproape de pământ.

Dorinţe, speranţe, totul s-a dus, Liniştit îmi e sufletul şi liniştită-i marea

Chiar şi în cer, acolo unde şi-a regăsit patria aeriană, visătorul priveşte în sus (*Poezii*, *Glorie şi eternitate*, trad. fr., p. 285):

Privesc în sus – valuri de lumină se rostogolesc;

— O, noapte! o, tăcere! o, vuiet de moarte!…

Văd un semn – din îndepărtările cele mai îndepărtate coboară spre mine încet o constelaţie scânteietoare…

Supremă constelaţie a fiinţei!

Tablă a viziunilor eterne!

Tu eşti cea care vii spre mine?

Această povestire a unei explorări a lumii morale este o călătorie aeriană care îi dăruieşte poetului constelaţiile fiinţei… eterna necesitate” a fiinţei, evidenţa „stelară” a orientării morale. Materie, mişcare, valorizare sunt legate în aceleaşi imagini. Fiinţa care imaginează şi fiinţa morală sunt mult mai solidare decât îşi închipuie psihologia intelectualistă, totdeauna gata să ia imaginile drept alegorii. Mai mult decât raţiunea. imaginaţia este forţa care dă unitate sufletului omenesc.

IX

Bineînţeles. În poetica lui Nietzsche exista formejna dinamice decât stânca proiectată pe cerul albastru, decât pinul înălţat care sfidează fulgerul şi dispreţuieşte prăpastia, decât

cărarea de pe culmi, decât barca zburătoare. Aerul şi înălţime. imaginară se populează în mod firesc cu o lume de păsări. Iată-l, de exemplu, pe vulturul răpitor:

O pasăre de pradă poate, care din întâmplare se agaţă vesel în pletele unui martir ce chinuri îndură, cu un râs nebunesc cu un râs de pasăre de pradă…

trebuie să ai aripi, când iubeşti prăpastia… nu trebuie să te cramponezi, aşa cum faci tu, spânzuratule!

Acest fir de plumb, acest spânzurat derizoriu, leşul acesta al unui om greoi, dus fără voia lui, pasiv şi vertical, toate aceste imagini subliniază transferarea puterii omeneşti de a urca, preluată de pasărea înălţimilor, în care nimic nu „atârnă”, de care nimic nu-i „atârnat”, în afară de prada răpită. Pletele, dimpotrivă, sunt aici semnul aerian al unui om al cărui trup a fost uitat. Pletele, holocaust al materiei umane, „fum uşor”, spune o imagine creată de Leonardo da Vinci.

Pasărea, sub forma abstractă a mişcării sale, lipsită de podoabe şi de cânt, este, fireşte, în imaginaţia nietzscheană, o excelentă schemă dinamică. În *Cele şapte peceţi* (*Aşa grăit-a Zarathustra*, § 6, ed. 1, trad. fr., p. 337), putem citi acest veritabil principiu: „Şi dacă asta este pentru mine alfa şi omega, fie ca tot ce e greu să devină uşor, ca orice corp să devină dansator, ca orice minte să devină pasăre: şi, într-adevăr, asta este pentru mine alfa şi omega!"

Iată zborul planat, zborul odihnitor atât de învecinat cu zborul oniric, sub titlul: *Declaraţia de iubire* (*când poetul a fost refuzat*) (*Voioasa ştiinţă*, trad. fr... p. 394):

O? minune! mai zboară încă?
El se înalţă şi aripile-i se odihnesc?
Ce-l poartă oare şi ce-l înalţă?
Poe sies, *Parmi les oiseaux de proie*. trad. fr., p. 267.
Unde-i este scopul acum, şi zborul şi calea?
Cât de sus a urcat cel care-l vede plutind!
Oh! Albatros, pasăre!
O veşnică dorinţă mă trimite spre culmi.

Drama zborului ratat, scurtat, se înnoieşte adeseori. În *Cântec de beţie* se naşte teama de a nu fi „zburat destul de sus". Bucuria dansului nu mai e de-ajuns, „un picior nu-i o aripă" (*Aşa grăit-a Zarathustra*, ed. 1, trad fr., p. 464).

Dar arătându-i succesul hotărâtor, trebuie să şi semnalăm caracterul impetuos şi ofensiv al zborului nietzschean (*Despre vechile şi noile table*, *Aşa grăit-a Zarathustra*, trad. fr., § 2, p. 285): „Mi se întâmpla să zbor fremătând ca o săgeată, prin extaze îmbătate de soare". Vulturul pare a zgâria cerul (*Aşa grăit-a Zarathustra*, *Semnul*, trad. fr., II, p. 472): „Vulturul meu este treaz şi, ca şi mine, cinsteşte cerul. Cu gheare de vultur apucă noua lumină". Un zbor puternic e un zbor *răpitor*. Nu vom acorda niciodată suficientă importanţă poftei de putere pe care o capătă dintr-odată imensa fericire de a zbura chiar în zborul oniric, nu o dată visătorul îşi demonstrează în faţa celorlalţi superioritatea şi se laudă cu puterea pe care a dobândit-o. Pasărea de pradă este o fatalitate a puterii de a zbura. Aerul, ca toate elementele, trebuie să-şi aibă războinicul său. Imaginaţia şi natura sunt de acord în privinţa evoluţiei. Imaginaţia are un destin de ofensiv. În *Vechile şi noile table* (*Aşa grăit-a Zarathustra*, § 22, trad. fr.), Nietzsche scrie: „Doar păsările mai sunt deasupra lui. Şi dacă şi omul ar învăţa să

zboare, nefericire lui! şi la *ce înălţime* ar zbura rapacitatea sa!" Păsările de pradă sunt păsările care zboară cel mai sus. Un filosof al înălţimii orgolioase ar admite pe dată şi situaţia reciprocă. Viaţa aeriană a lui Nietzsche nu-i o fugă departe de pământ, ci o *ofensivă* împotriva cerului; în termeni care au puritatea imaginarului şi sunt debarasaţi de toate imaginile tradiţiei, această ofensivă spune încă o dată epopeea milton-iană a îngerilor revoltaţi. Iar aici este o imaginaţie ofensivă pură, căci ea reuşeşte. Ascultaţi cum răsună empireul de râsetele învingătorului: „Adeseori marea mea dorinţă cu aripi foşnitoare... m-a dus foarte departe, dincolo de munţi, către înălţimi, în mijlocul râsetelor..." (*Aşa grăit-a Zarathustra*, Despre *vechile şi noile table*, § 2, trad. fr., p. 285). *Binele* nu mai

are sens: prin marele zbor, intri în ţinutul „înţelepciunii sălbatice". Meditând la acest concept de „înţelepciune sălbatică", poţi simţi cum *pivotează* toate valorile. Adevărul moral evoluează contradictoriu, înţelepciunea delirantă, cerul atacat, zborul ofensiv sunt tot atâtea mişcări ale valorilor în jurul unuia şi aceluiaşi pivot

Putem citi semne care nu înşală, în detalii infime. Astfel, gheara vulturului sfâşie lumina Ea este netă, francă, nudă. Este gheara masculină. Gheara pisicii este ascunsă în blană, ipocrită. Este gheara feminină. În fauna nietzscheană, pisica este prin excelenţă animal *terestru*. Ea personifică totdeauna legătura cu pământul. Este o primejdie pentru un aerian. La Nietzsche – fără nicio excepţie – *pisica* este o femeie. Să dăm un singur exempla în faţa ispitei iubirii calde şi mângâietoare, Nietzsche scrie: „Ai vrea să mângâi toţi monştrii. O răsuflare caldă, lăbuţe cu blană mătăsoasă..." E cu neputinţă să desemnezi într-un mod atât de unitar pisica şi totodată femeia.

Tot ceea ce se deplasează în aer poate să primească semnul nietzschean, acea invincibilă preferinţă pentru tot ceea ce urcă. De exemplu, putem vedea într-un poem (p. 282) cum urcă fulgerul din abis spre cer:

Dar dintr-odată un fulger luminos, teribil, urcă din abis spre cer:
— Muntele însuşi îşi zguduie măruntaiele...

Acest cutremur nu-i o consecinţă, ci însăşi mânia abisului care a

aruncat spre cer, ca pe o săgeată, fulgerul.

Câte trimiteri am putea face pentru a dovedi caracterul *dinamic* al zorilor nietzscheene! Să ne mulţumim cu o pagină care ne va arăta cum cerul pregăteşte în mod activ, chiar înăuntrul fiinţei noastre, o trezire universală (*Aşa grăit-a Zarathustra*, *înainte de răsăritul soarelui*, trad. fr., p. 234): „O, cer de deasupra mea, cer limpede, cer adânc! prăpastie de lumină! Contemplându-te, mă înfior de o dorinţă divină.

Să mă arunc în Înălţimea Ta (*În deine Hdhe mich zu werfen*) – aceasta mi-e adâncimea! Să mă adăpostesc sub puritatea ta, aceasta *mi-e*. inocenţa!"

Nu este deci inducerea unui zbor lin, ci o ţâşnire a fiinţei, în faţa răsăritului de soare, prima senzaţie de tip nietzschean este *senzaţia intimă a voinţei*, senzaţia de a decide şi, mişcându-ne, de a intra într-o nouă viaţă, departe de *remuş-cările* deliberării, căci orice deliberare este o luptă împotriva unor regrete obscure, împotriva unor remuşcări mai mult sau mai puţin refulate. Răsăritul soarelui este inocenţa zilei care vine, lumea răsare, *nouă*. *Zorile* sunt atunci sinestezia fiinţei noastre care răsare. Acest nou soare nu-i oare soarele meu? P. 235: „Nu eşti tu lumina ţâşnită din vatra mea? Nu eşti tu sufletul-frate al inteligenţei mele?" Dacă văd atât de limpede, nu înseamnă că sunt şi eu luminos?

Pentru imaginaţia dinamică, pentru imaginaţia care umple cu dinamism vederea cinematică a lumii, *soarele care răsare şi fiinţa matinală* sunt în inducţie dinamică reciprocă. „Am învăţat totul împreună; împreună am învăţat să ne înălţăm deasupra noastră, spre noi înşine şi să avem pe chip surâsuri fără nori.

— Fără nori, surâzând cu ochi limpezi, prin imense depărtări, când, sub noi, clocotesc, precum ploaia, constrângerea şi scopul şi grsşeala". Da, fără scop, dar printr-un elan, printr-un *pur impuls*. O săgeată neîndoielnic ucigaşă, dar căreia nu-i pasă de crima ei. Tensiune dinamică şi veselă destindere. Aşa sunt dreptele săgeţi ale soarelui care răsare. Dedesubt, toate ploile, cu hora lor clocotitoare, mirosind a mucegai şi clipocind jalnic. Odată cu săgeţile cerului, dreapta fiinţă s-a ridicat şi a pornit în sus.

Mai trebuie oare să ne amintim de noapte? „Iar când mergeam singur, de *ce* era înfometat sufletul meu în noapte şi pe cărările greşelii? Iar când mă urcam pe munţi, pe *cine* oare dacă nu pe tine te

căutam pe culmi?

Şi toate călătoriile mele şi toate ascensiunile mele: ce erau ele, dacă nu o nevoie şi un expedient pentru cel nepriceput? – întreaga mea voinţă nu are alt scop decât a-mi lua zborul, a zbura în cer!” Vreau şi zbor – acelaşi *volo*. E cu neputinţă să faci psihologia voinţei fără să te duci la însăşi rădăcina zborului imaginar.

Printre toate celelalte imagini, răsăritul soarelui dă o *lecţie instantanee*. El determină un lirism al imediatului. Nu-i sugerează lui Nietzsche o vedere panoramică, ci o acţiune. Nu este pentru Nietzsche de ordinul *contemplării*, ci de ordinul *deciziei*. Răsăritul de soare nietzschean este actul unei decizii

Irevocabile. Nu-i altceva decât eterna *întoarcere* a forţei, este mitul eternei întoarceri tradus din pasiv în activ. Şi vom înţelege mai bine doctrina eternei întoarceri, dacă o punem pe socoteala trezirilor voinţei de putere. Cine ştie să se ridice ca un soare, ca o săgeată, ştie să-şi arunce fiinţa într-un destin reasumat în fiecare zi, recucerit în fiecare zi printr-un tânăr *amor fati*. În acordul său cu forţele cosmice ale întoarcerii, s-ar părea că visătorul nietzschean îi poate spune nopţii: „Voi face ca soarele să răsară. Sunt cel ce veghează noaptea şi cel care va proclama ora trezirii, noaptea nu-i decât lunga necesitate a trezirii”. Conştiinţa eternei întoarceri devine astfel o conştiinţă a voinţei proiectate. Fiinţa noastră se regăseşte, revine la I aceeaşi conştiinţă, la aceeaşi certitudine de a fi o voinţă, fiinţa I noastră proiectează din nou lumea. Nu putem înţelege bine I Universul nietzschean, dacă nu punem în prim plan *imaginaţia dinamică*, dacă gândim universul ca pe o uriaşă moară care macină la nesfârşit acelaşi grâu. Un asemenea univers este mort! nimicit fiind de destin. Un cosmos nietzschean trăieşte în clipele regăsite prin impulsuri mereu tinere. Este o poveste a răsăriturilor de soare.

X

Acestei imaginaţii dinamice a clipei, acestei bucurii a impulsurilor instantanee li se adaugă unele caracteristici încă şi mai speciale, iar dacă privim mai îndeaproape ţesătura temporală a unei ascensiuni nietzscheene, o raţiune profundă de discontinuitate îşi face

curând apariţia. Căci nu există urcuş etern, şi nici înălţare definitivă. De fapt, *verticalitatea ne sfârtecă*; ea pune în noi susul şi totodată josul. Vom regăsi o intuiţie dialectică pe care am întâlnit-o la Novalis, intuiţie care, în dinamismul lui Nietzsche, va solidariza şi mai dramatic ritmul urcuşului cu cel al coborâşului.

Astfel, *demonul ponderabilităţii* îşi bate joc de Zarathustra, amintindu-i ineluctabilul destin al căderii: „O, Zarathustra… piatră a înţelepciunii! Te-ai aruncat în aer, dar orice piatră aruncată trebuie – să cadă!

O, Zarathustra, piatră a înţelepciuni, piatră aruncată, distrugătorule de stele! Pe tine însuţi te-ai aruncat atât de sus – dar orice piatră aruncată trebuie – să cadă".

Dialectica pozitivului şi a negativului, a susului şi a josului, este uimitor de sensibilizată când o trăieşti cu o imaginaţie aeriană, ca o sămânţă zburătoare care, la cel mai mic suflu de vânt, e cuprinsă de speranţa de a urca sau de teama de a coborî. Corelativ cu această imagine, când trăim imaginaţia morală a unui Nietzsche, ne dăm seama că niciodată binele şi răul, susul şi josul n-au fost în mod atât de limpede într-un raport de cauzalitate reciprocă. Cel ce învinge vertijul integrează experienţa vertijului în însuşi triumful său. Dacă triumful său nu rămâne o vană poveste, noua zi îl aduce iar pe câmpul de luptă, fiinţa se regăseşte mereu în faţa aceleiaşi necesităţi de a se afirma ţâşnind. Iar Nietzsche, după impulsurile decisive, a cunoscut şi seducţia celui mai mic efort, seducţia *pantei*: „Panta este teribilă! Panta de pe care privirea se cufundă în vid, iar mâna se întinde spre *culmi*. Aici inima este cuprinsă de vertijul dublei sale voinţe" (*Aşa grăit-a Zarathustra*, *Despre înţelepciunea oamenilor*, II, trad fr., p. 204). Vorbeam mai sus de o *diferenţială a ascensiunii*. Regăsim un astfel de exemplu în această „dublă voinţă". Două mişcări contrarii sunt aici angrenate, contopite, ostile una celeilalte, necesare una celeilalte. Cu cât este mai strânsă legătura dintre vertij şi atracţie, cu atât mai dinamizată este fiinţa triumfătoare. În *Călătorul* (*Aşa grăit-a Zarathustra*, trad. fr., p. 218) vom regăsi aceeaşi *fuziune*, acelaşi complex dinamic: „Abia acum îţi urmezi calea măreţiei! Culmea şi prăpastia s-au contopit acum". Un suflet astfel sensibilizat de drama susului şi a josului nu pluteşte indiferent între măreţie şi înjosire. Pentru un asemenea suflet nu există virtuţi mediocre. El este cu adevărat sufletul cuiva care „cântăreşte". Valoarea de proastă calitate

va fi aruncată în gol. Celor incapabili să zboare, Nietzsche le va arăta cum să „cadă mai repede” (*Despre vechile şi noile table*, § 20). Şi nimic nu-i scapă acestei cântăriri a sufletului: totul este valoare: viaţa este valorizare. Ce viaţă verticală există în această cunoaştere a sufletului verticalizat! Nu-i oare tocmai „sufletul... în care toate lucrurile îşi au urcuşul şi coborâşul lor”? Sufletul nietzschean este reactivul care precipită falsele valori şi le sublimează pe cele adevărate.

L

În rezumat, starea sufletească înaltă nu este pentru Nietzsche o simplă metaforă El face apel la un timp când „în aceste suflete ale viitorului, asemenea stare excepţională care ne cuprinde din când în când ca un fior, va fi o stare obişnuită: un du-te-vino continuu între sus şi jos, un sentiment al susului şi al josului, sentimentul de a urca întruna etaje şi totodată de a pluti pe nori” (Nietzsche, *Sfântul Ianuarie*, trad. fr., ed. Stock, p. 24). Recunoaştem tipurile nietzscheene (p. 34) „după nevoia de a se înălţa în aer fără ezitare, de a zbura acolo unde ceva ne cheamă... pe noi, păsări ce ne-am născut libere! Oriunde am merge, totul devine liber şi însorit în jurul nostru”.

O concluzie ar fi că toate aceste observaţii despre viaţa morală nu sunt doar nişte biete metafore decât pentru cei care uită de prioritatea imaginaţiei dinamice. Cine va vrea să trăiască într-adevăr imaginile va cunoaşte realitatea primă a unei psihologii a moralei. El va fi situat în centrul metafizicii nietzscheene care este, credem noi, deşi cuvântul îi displace puternic lui Nietzsche, un idealism al forţei. Iată axioma acestui idealism: *fiinţa care urcă şi care coboară este fiinţa prin care totul urcă şi coboară*. *Greutatea* nu apasă asupra lumii, ci asupra sufletului nostru, asupra spiritului, asupra inimii – ea apasă asupra omului. Celui care o va învinge, supraomului, îi va fi dată o supranatură – tocmai acea natură pe care o imaginează un psihism al aerianului.

XI

Într-un studiu mai aprofundat al imaginaţiei ascensionale, ar trebui să ne străduim întruna să diferenţiem psihismele care se determină printr-un element atât de omogen ca aerul. Este un lucru

dificil, dar indispensabil. Nu suntem cu adevărat siguri că am descoperit *o unitate imaginară* decât atunci când o diferenţiem de o unitate învecinată. Să ne întoarcem o clipă, pentru mai multă claritate, la diferenţele dintre Nietzsche şi Shelley.

Shelley se lasă *atras* de cerul infinit, într-o aspiraţie lentă şi blândă. Nietzsche cucereşte spaţiul, înălţimea, printr-o I proiecţie instantanee şi supraomenească.

Shelley fuge de pe pământ, îmbătat de o dorinţă. Tuturor celor care *vor* viaţa aeriană, Nietzsche le interzice fuga

Oare nu fugiţi chiar din faţa voastră, Voi, cei care urcaţi?

Shelley, în ţinuturile înalte, regăseşte bucuriile legănării. Nietzsche află acolo o atmosferă „limpede, transparentă, viguroasă şi puternic electrizată", „o atmosferă virilă" (Nietzsche, *Sfântul Ianuarie*, trad. fr., ed. Stock, p. 24). Nietzsche condamnă imobilitatea, oriunde s-ar găsi ea:

Te opreşti, palid.
Osândit să rătăceşti în plină iarnă
Asemenea fumului
Ce caută întruna un cer mai rece.

Această răceală este de fapt calitatea specifică a caracterului dionisiac nietzschean, cu totul straniu deoarece renunţă la beţie şi la căldură.

XII

Am putea fi ispitiţi să explicăm acest lirism al înălţimilor prin realismul vieţii de la munte. Am putea aminti de lungile şederi ale lui Nietzsche la Sils Maria. Am nota în acest caz că acolo, în 1881, i-a venit ideea să scrie *Aşa grăit-a Zarathustra*, acolo, la „6.000 de picioare deasupra nivelului mării, şi încă mult mai sus, deasupra tuturor omeneştilor lucruri". Am mai nota şi că „partea decisivă" a cărţii a treia din *Aşa grăit-a Zarathustra*: *Despre vechile şi noile table*, „a fost compusă în timpul unui urcuş dintre cele mai grele, de la gară până la minunatul sat maur Eza, construit în mijlocul stâncilor", „sub cerul miraculos al Nişei", în cea mai luminoasă dintre ierni.

Dar un asemenea realism nu are forţa explicativă care-i. Se atribuie. Se pare că Nietzsche nu a urcat efectiv până pe culmile unde „însăşi capra sălbatică şi-a pierdut urma".

1 *Poe sies*, trad. fr… p. 200.

Aerul ţi visele

Nietzsche nu este un alpinist. El s-a urcat mai curând pe înaltele podişuri şi nu atât pe vârfuri de munte. Poemele şi le-a compus adeseori pe când *cobora* de pe înălţimi, întorcându-se în văile locuite de oameni.

Dar Climatul *imaginar* este mai determinant decât climatul real. Imaginaţia lui Nietzsche este mai instructivă decât orice experienţă. Ea propagă un climat de altitudine imaginară. Ea ne conduce printr-un univers liric special. Prima dintre transmutările de valori nietzscheene este o transmutare de imagini. Ea transformă bogăţia profunzimii în glorie a înălţimii. Nietzsche caută un dincolo al profunzimii, adică un dincolo al răului şi un dincolo al înălţimii, adică un dincolo a ceea ce este nobil, căci el nu se mulţumeşte cu o tradiţie a prestigiului. El întinde *toate* forţele morale între aceşti poli imaginari, refuzând orice „progres" material utilitar care nu ar fi decât un progres orizontal, ce nu ne-ar modifica fiinţa greoaie. Nietzsche şi-a pus toată energia lirică într-un schimb dintre greu şi uşor, dintre terestru şi aerian. Prin el abisurile vorbesc precum înălţimile. Peştera şi-a trimis dintr-odată ecourile aeriene: „O, bucurie... Abisul meu *vorbeşte*. Am întors spre lumină ultima-mi *adâncimev* (*Aşa grăit-a Zarathustra*, *Convalescentul*, § 1, ed. 1, trad. fr., p. 314). Ni se va vorbi iar de simbol, alegorie, metaforă, şi i se va cere filosofului să arate mai întâi lecţiile morale şi doar apoi imaginile. Dar dacă imaginile nu ar face corp cu gândirea morală, ele nu ar avea o asemenea viaţă, o asemenea continuitate. Nietzscheismul este, după noi, un maniheism al imaginaţiei. El este tonic şi salutar pentru că pune în acţiune fiinţa noastră dinamică dusă de imaginile cele mai active. În faptele prin care fiinţa umană acţionează cu adevărat, într-un act prin care ea se angajează cu adevărat, trebuie să putem găsi, dacă tezele noastre sunt întemeiate, dubla perspectivă a înălţimii şi a adâncimii. O dublă voinţă de bogăţie şi de elan este prezentă şi în acest gând din *Zorile* (§ 475): „Nu-l cunoaşteţi: el poate să târască multe poveri, le duce totuşi pe toate spre înălţimi. Iar voi socotiţi, judecând după măruntul vostru zbor, că vrea să rămână *jos*, doar pentru că târăşte după el acele poveri". Nietzsche, credem noi, s-a autodesemnat ca unul dintre cei mai mari filosofi ai psihismului ascensional, fie şi numai prin acest singur mare vers (*Lui Hafâs*, *Poezii*, trad. fr., p. 209):

Eşti adâncimea tuturor înălţimilor.

CAPITOLUL VI

Cerul albastrul

„Trebuie să fii capabil să oglindeşti chiar şi lucrurile cele mai pure”.

(GIDE, *Jurnal*, OEC. L. trad fr., p. 491)

I

Albastrul cerului, cercetat în numeroasele sale valori imagistice, ar necesita, el singur, un studiu masiv în care am vedea cum pot fi determinate toate tipurile de imaginaţie materială în funcţie de elementele fundamentale ale apei, focului, pământului şi aerului. Altfel spus, fie şi numai în funcţie de această temă a albastrului celest, am putea clasifica poeţii în patru categorii:

Cei care văd în cerul imobil un lichid mişcător, care prinde viaţă la ivirea celui mai mic nouraş.

Cei care trăiesc cerul albastru ca pe o flacără imensă – un albastru „arzător”, spune contesa de Noailles (*Forţele eterne*, p. 119).

Cei care contemplă cerul ca pe o boltă pictată – „azurul compact şi dur”, spune tot contesa de Noailles (loc. cit., p. 154).

În sfârşit, cei care participă cu adevărat la natura aeriană a albastrului celest.

Bineînţeles, alături de marii poeţi care îşi urmează instinctiv inspiraţiile primordiale, pot fi uşor descoperiţi, în raport cu o imagine atât de comună, toţi versificatorii pentru care „albastrul cerului” este totdeauna un concept şi niciodată o imagine primordială. Poezia cerului albastru comportă, prin chiar aceasta, un imens rebut. Aproape că înţelegem dispreţul lui Musset când spunea că albastrul este culoarea stupidă prin excelenţă. El este, oricum, la poeţii artificiali, culoarea inocenţei pretenţioase: de unde şi prezenţa, în poezia lor, a safirelor, a florilor de in Nu susţinem că asemenea imagini sunt interzise: poezia este atât participare a ce este mare la ceea ce este mic, cât şi participare a ceea este mic la ceea ce este mare. Dar nu trăieşti această participare juxtapunând un nume

— Acest capitol a apărut în revista *Confluences*, ar. 25.

Gabriel Audisio şi Camille Schuwer. *La Revue Nouvelle*. martie

 terestru şi un nume celest, şi doar un mare poet poate regăsi cu naivitate, în afara oricărei imitaţii literare, cerul albastru într-o floare de pe câmpie.

Dar, lăsând deoparte o polemică facilă împotriva falselor imagini, împotriva imaginilor fade, am vrea să reflectăm asupra unui fapt care ne-a atras atenţia adeseori. Una dintre surprizele noastre, când i-am studiat pe poeţii cei mai diverşi, a fost să constatăm cât de rare sunt imaginile în care albastrul cerului este cu adevărat aerian. Această raritate provine în primul rând din raritatea imaginaţiei aeriene, care este mult mai puţin reprezentată decât imaginaţiile focului, pământului sau apei. Dar ea provine mai ales din faptul că acest albastru infinit, îndepărtat, imens, chiar când este resimţit de un suflet aerian, are nevoie să fie materializat pentru a intra într-o *imagine literară*. Cuvântul *albastru* desemnează, dar nu arată. Problema imaginii cerului albastru este cu totul diferită pentru pictor şi pentru poet. Dacă cerul albastru nu este pentru scriitor un simplu *fundal*, dacă el e un obiect poetic, atunci el nu se poate însufleţi decât printr-o metaforă. Poetul nu trebuie să transpună o culoare, ci să ne facă să visăm culoarea Cerul albastru este atât de simplu, încât credem că nu-l putem *oniriza* fără să-l materializăm. Dar când pornim pe această cale, materializăm prea mult. Facem din cerul albastru ceva prea dur, prea sălbatic, prea fierbinte, prea compact, prea arzător, prea strălucitor. Adeseori cerul ne priveşte prea fix. îi dăruim prea multă substanţă, prea multă constanţă, pentru că nu convertim sufletul la viaţa substanţei primitive. Tonalizăm albastrul cerului făcându-l să „vibreze" ca un cristal sonor, deşi pentru sufletele cu adevărat aeriene el nu are decât tonalitatea răsuflării. Astfel, exagerând în sensul intensităţii, contesa de Noailles scrie (*Dominarea*, p. 203): „Văzduhul este astăzi de un azuriu atât de puternic, încât dacă îl priveşti vreme îndelungată, te orbeşte; murmură, vârtejuri îl străbat, se umple cu răsuciri aurii, chiciură caldă, diamante ascuţite, luminoase, săgeţi, muşte argintii..."

Semnul cu adevărat aerian se găseşte, după părerea noastră, în altă direcţie. El se întemeiază pe o dinamică a dematerializării. Imaginaţia substanţială a aerului nu este cu adevărat activă decât într-o dinamică dematerializantă. Albastrul cerului este aerian când este visat ca o culoare ce păleşte puţin, ca o paloare ce aspiră la fineţe, la o fineţe pe

care ne-o închipuim mlădiindu-se sub degetele noastre precum

o pânză fină, în timp ce mângâiem, după cum spune Paul

Valéry:

Textura misterioasă a celei mai mari înălţimi.1

Atunci cerul albastru ne sfătuieşte să fim liniştiţi şi cu sufletul uşor, asemenea lui:

Cerul, dincolo de acoperiş.

E atât de albastru, atât de liniştit!

suspină, din adâncul închisorii sale, Verlaine, ce se află încă sub *povara* amintirii unor întâmplări ce nu i-au fost iertate. Această linişte poate fi plină de melancolie. Fiinţa care visează simte că albastrul cerului nu va fi niciodată pentru ea un *bun pe care să-l posede*. „La ce-mi folosesc simbolurile unui alpinism primar şi reconfortant, de vreme ce nu voi ajunge în seara asta la albastru, la acel albastru atât de bine numit albastru ceresc?” 2

Dar numai parcurgând aceste trepte ale *dematerializării* albastrului celest vom putea vedea reveria aeriană în acţiune. Vom înţelege atunci ce este aşa-numita *Einfiihlung* aeriană, *fuziunea* fiinţei care visează într-un univers extrem de puţin diferenţiat, într-un univers albastru şi blând, infinit şi lipsit de formă, *cu un minimum al substanţei*.

II

Iată prezentarea rapidă a patru documente, dintre care eventual doar al patrulea este absolut pur din punct de vedere aerian.

1.

— Mai întâi un document mallarmean în care poetul, trăind în „preaiubitul plictis” al „eleşteelor letheene”, suferă

Poe sies: *Profusion du soir*. *Poeme abandonne*. 2 René Crevet, *Mon corps et moi*. p. 25.

din cauza „ironiei” azurului. El cunoaşte un azur prea ofensiv, care vrea

...să astupe cu o neobosită mână

Marile găuri albastre înverşunat făcute de păsări.

Dar azurul este mai puternic, el trezeşte sunetul clopotelor:

Sufletul meu se face voce pentru

A ne înfricoşa şi mai mult cu victoria-i rea.

Şi din metalul viu iese în dangăte albastre! 1

Cum să nu simţi că poetul, în faţa acestei rivalităţi dintre azur şi pasăre, suferă din cauza unui cer albastru prea dur, care îi impune visătorului, printr-o „victorie rea”, prea multă materie? Sensibilizat de poemul mallarmean, cititorul va visa poate la un azur mai puţin ofensiv, mai tandru, mai puţin vibrant, în care clopotul va răsuna de la sine, îndeplinindu-şi pe de-a-ntregul funcţia aeriană, fără a-şi mai aminti de limba-i de bronz.2

2. – în faţa acestui duel început între albastrul cerului şi obiectele ce se profilează pe el, noi vom simţi trăind în fiinţa noastră o ciudată dorinţă de integralitate a cerului albastru, prin *rana* pe care o fac lucrurile pe albastrul imaculat într-o teorie a formei ridicate la scară cosmică, am putea spune că cerul albastru este *fundalul absolut*. O pagină din Zola redă destul de bine extrema noastră sensibilitate la această rană. Serge Mouret, uitându-şi trecutul, inconştient chiar de drama spirituală pe care o trăieşte în Paradou, vede de pe patul său de convalescent cerul albastru, motiv unic al reveriei sale: „În faţa lui era cerul imens, numai albastru, un albastru infinit; se spăla aici de suferinţă, se lăsa în voia lui ca într-un legănat uşor, bea din dulceaţa, din puritatea tinereţii. Numai ramura a cărei umbră depăşea fereastra punea pe marea albastră o pată de un

1 Mallarmé. *L'Azur*.

2 Ci contesa DE Noailles (*Le Visage emerveille*, p. 96) care, ascultând sunetele „transparente”, visează la „clopotul care începe să răsune de la sine, aşa cum cântă o pasăre, aşa cum se deschide o floare, în blândeiea aerului...”

verde puiernic; şi asta era prea mult pentru un bolnav delicat şi firav, rănit de zborul rândunelelor, ce murdărea orizontul” (Émile Zola, *Greşeala abatelui Mouret*, ed. Fasquelle, p. 150).

Şi aici, ca şi în versurile lui Mallarmé, s-ar părea că zborul păsării, cu mişcarea-i puternică, răneşte un univers care ar vrea să păstreze unitatea de culoare, unitatea unei stări de imponderabilitate a fiinţei, de care au nevoie simplitatea şi blândeţea convalescenţei. Maxima acestei reverii ar fi: „Nimic să nu complice un asemenea cer atât de albastru!” Ramura, pasărea care trece, linia prea puternică a ferestrei stingheresc reveria aeriană, împiedică fuziunea fiinţei cu acest albastru universal, cu acest albastru incoruptibil... Dar pagina lui

Zola se opreşte aici. Romancierul, cu totul stăpânit de imaginarea bogăţiei senzorialului, nu se complace în intuirea unei imagini elementare. Doar din pură întâmplare se mulţumeşte Zola aici cu imaginile imaginaţiei aeriene.

3.

— Al treilea document va fi de asemenea, mai ales la începutul său, foarte eterogen. îl transcriem pentru a pune şi mai bine în evidenţă puritatea celui de-al patrulea. „Cerul, spune Coleridge (citat şi tradus de John Charpentier în studiul său *Coleridge, somnambulul sublim*), este pentru ochi o cupă răsturnată, interiorul unui pocal de safir, desăvârşita frumuseţe a formei şi a culorii. Pentru spirit este imensitatea Dar ochiul este, spre a spune astfel, capabil să vadă prin el, simţind nedesluşit că nu i se opune rezistenţă. Ochiul nu simte tocmai senzaţia dată de obiectele solide şi limitate: el simte că limitarea se află în puterea lui în faţa nelimitării transcenderii a ceea ce vede”. Din nefericire, comparaţiile cu cupa şi cu safirul „întăresc” impresia de limită nedeterminată şi par să oprească imensa virtualitate a contemplării cerului albastru. Totuşi, dacă citim cu înclinări aeriene pagina din Coleridge, trebuie să recunoaştem că ochiul şi spiritul închipuie împreună un cer albastru lipsit de rezistenţă; ochiul şi spiritul visează împreună la o materie infinită a cărei culoare este cuprinsă în volumul ei. fără a putea fi vreodată totuşi închisă aici, în ciuda tradiţionalei imagini livreşti a cupei răsturnate. De altfel, pagina se termină printr-o notaţie foarte preţioasă pentru o psihologie şi o metafizică a imaginaţiei: „Vederea cerului adânc este, dintre toate impresiile, cea mai apropiată de sentiment. Este mai curând un sentiment decât un lucru vizual, sau

mai curând este fuziunea definitivă, unirea deplină dintre sentiment şi vedere”. Trebuie să medităm la acest aspect cu totul particular al unei *Einfuhlung* aeriene. Este o fuziune despovărată de impresiile de căldură pe care le simte o inimă caldă atunci când e la fel de arzătoare ca şi o lume arzătoare. Este o evaporare uşurată de impresiile de bogăţie pe carele. simte o inimă terestră, „o inimă infinit multiplă” când se minunează de abundenţa formelor şi a culorilor.

Această pierdere a fiinţei într-un cer albastru are o nuanţă sentimentală extrem de simplă. Ea e potrivnică faţă de tot ce-i „pestriţ”, faţă de mixturi, de evenimente. Putem atunci să vorbim cu adevărat „de un sentiment al cerului albastru”, pe care va trebui să-l comparăm cu „sentimentul micuţei flori albastre”. În această comparaţie, sentimentul cerului albastru va apărea ca o expansibilitate fără linie. În cerul albastru, blând albastru, nu mai există păsări răpitoare. Aeriana *Einfuhlung*, în nuanţa ei *albastră*, nu cunoaşte evenimente, ciocniri, istorie. Am spus totul dacă repetăm, împreună cu Coleridge: „Este mai curând un sentiment decât un lucru vizual”. Cerul albastru, meditat de imaginaţia materială, este. sentimentalitate pură; este sentimentalitatea fără de obiect. El-poate servi drept simbol unei sublimări fără proiect, linei *sublimări evazive*.

4.

— Dar un al patrulea document ne va trezi o asemenea impresie de dematerializare imaginară, de decolorare emotivă – încât vom înţelege cu adevărat, răsturnând metaforele, că albastrul cerului este tot atât de ireal, tot atât de impalpabil, tot atât de încărcat de vise ca albastrul unei priviri. Dintr-odată ne priveşte cerul albastru. Luăm acest document, de o extraordinară puritate, din cartea lui Paul Éluard: *Oferit vederii* (p. 11): „Foarte tânăr fiind, mi-am deschis braţele spre a întâmpina puritatea. A fost doar o bătaie de aripi în cerul veşniciei mele... Nu mai puteam cădea”. Viaţa a ceea ce trăieşte fără nicio dificultate, imponderabilitatea a ceea ce nu riscă primejdia de a cădea, substanţa care are unitatea culorii, unitatea calităţii sunt date în certitudinea lor nemijlocită celui ce visează aerul. Poetul înţelege deci aici puritatea ca pe un *dat imediat al conştiinţei poetice*. Pentru alte imaginaţii, puritatea este discursivă, ea nu este nici intuitivă, nici nemijlocită. Ea trebuie formată printr-o lentă epurare. Dimpotrivă, poetul aerian cunoaşte un fel de *absolut matinal*, el este chemat spre puritatea aeriană „de un mister în care formele nu joacă niciun rol. Curios în faţa unui cer decolorat din care păsările şi norii sunt izgoniţi, am devenit sclavul ochilor mei ireali şi neîntinaţi, ce ignorau lumea şi se ignorau pe ei înşişi. Putere calmă. Am suprimat vizibilul şi invizibilul, mă pierdeam într-o oglindă nepoleită...”. Cerul decolorat, dar încă albastru, oglindă nepqleită de o infinită transparenţă, este de-acum înainte *obiectul* ce-i ajunge *subiectului care visează*. El totalizează impresiile contrarii de prezenţă şi depărtare. Ar fi desigur

interesant să studiem reveria pancalistă pe această temă simplificată. D.ar să ne mărginim la câteva observaţii metafizice.

III

Dacă, aşa cum credem, fiinţa care meditează este în primul rând fiinţa care visează, o întreagă metafizică a reveriei aeriene se va putea inspira din paginaeluardiană. Reveria se află aici integrată tocmai în locul potrivit: înainte de reprezentare; lumea imaginată se află situată aici *înaintea* lumii reprezentate, universul este situat aici înaintea obiectului. Cunoaşterea poetică a lumii precedă, aşa cum se şi cuvine, cunoaşterea raţională a obiectelor. Lumea este frumoasă înainte de a fi adevărată. Lumea este admirată înainte de a fi verificată. Orice primitivitate este onirism pur.

Dacă lumea nu ar fi în primul rând reveria mea, atunci fiinţa mea ar fi nemijlocit închisă în reprezentările ei, mereu contemporană și sclavă a propriilor senzaţii. Lipsită de răgazul visului, nu ar putea lua cunoştinţă de reprezentările ei. Fiinţa, pentru a putea lua cunoştinţă de facultatea ei de reprezentare, trebuie deci să treacă prin această stare de *pur vizionarism*. În faţa oglinzii nepoleite a cerului vid, ea trebuie să realizeze viziunea pură.

Pagina lui Paul Éluard ne-a dat deci un fel de lecţie preschopenhaueriană care este un preambul – necesar, după părerea noastră – la o doctrină a reprezentării. Noi propunem filosofilor, spre a transpune geneza fiinţei care meditează, filiaţia următoare:

Mai întâi reveria – sau uimirea. Uimirea este o reverie instantanee.

Apoi contemplarea – ciudată putere a sufletului omenesc capabil să-şi învie reveriile, să-şi reînceapă visurile, să reconstituie, în ciuda accidentelor vieţii sensibile, viaţa imaginară. Contemplarea uneşte încă şi mai multe amintiri decât senzaţii. Ea este încă şi mai mult istorie decât spectacol. Atunci când crezi că priveşti, contemplându-l, un spectacol de o mare bogăţie, înseamnă că de fapt îl îmbogăţeşti cu amintirile cele mai diverse.

În sfârşit, reprezentarea. În cazul ei intervin îndatoririle imaginaţiei formelor, odată cu reflecţia asupra formelor recunoscute, odată cu memoria, de data aceasta fidelă şi bine definită, a formelor mângâiate.

Încă o dată, pornind de la un exemplu particular, afirmăm deci

rolul fundamental al imaginaţiei în orice geneză spirituală. Este o îndelungată evoluţie imaginativă, care ne duce de la reveria fundamentală la o cunoaştere discursivă a frumuseţii formelor. O metafizică a cunoaşterii utilitare explică omul ca pe un grup de reflexe condiţionate. Ea lasă în afara cercetării pe omul care visează, pe omul visător. Trebuie să-i redăm imaginii psihismul ei prim. Imagine pentru imagine, iată formula imaginaţiei active. Prin această activitate a imaginii, psihismul omenesc primeşte *cauzalitatea viitorului* ca pe un fel de *finalitate imediată*.

De altfel, dacă vrem să acceptăm să trăim prin imaginaţie, pentru imaginaţie, împreună cu Éluard, aceste ceasuri ale *viziunii pure* în faţa albastrului gingaş şi delicat al unui cer *din care sunt izgonite obiectele*, vom înţelege că imaginaţia de tip aerian oferă un domeniu în care valorile de vis şi de reprezentare sunt interşanjabile în minimumul lor de realitate. Celelalte materii dau o consistenţă obiectelor. De aceea, în domeniul aerului albastru, mai mult decât în altele, simţi că lumea este permeabilă reveriei celei mai nedeterminate. Abia atunci reveria are adâncime. Cerul albastru pare că devine concav sub vis. Visul scapă imaginii plane. Curând, la modul paradoxal, visul aerian nu mai are decât o dimensiune a profunzimii. Celelalte două dimensiuni în care se complace reveria pitorească, reveria pictată, îşi pierd din interesul oniric. Lumea este atunci cu adevărat de cealaltă parte a oglinzii nepoleite. Există un dincolo imaginar, un dincolo pur, fără un dincoace. Mai întâi

nu există *nimic*, apoi există un nimic *profund*, apoi există o *profunzime* albastră.

Câştigul ce se află de partea subiectului nu-i mai puţin mare decât cel ce se află de partea obiectului, dacă vrem să medităm cu adevărat filosofic, pornind nu de la reprezentare, ci de la reveria aeriană. În faţa cerului albastru, de un albastru foarte blând, decolorat, în faţa cerului epurat prin reveriaeluardiană, vom avea şansa de a cuprinde, în stare născândă, în dinamica prestigioasă a stării născânde, subiectul şi obiectul – laolaltă. În faţa unui cer din care sunt izgonite obiectele, se va naşte un subiect imaginar din care sunt izgonite amintirile, îndepărtatul şi nemijlocitul se împletesc între ele. Depărtarea obiectului şi nemijlocirea subiectului. Este o nouă dovadă

că acea comunitate, de care Schopenhauer vorbeşte de atâtea ori, dintre spirit şi materie, e încă şi mai sensibilă dacă vrem să ne situăm în ordinea imaginaţiei mai curând decât în cea a reprezentării şi să studiem – fără a le separa – materia imaginară şi spiritul care imaginează. Un vis în faţa unui fum: iată punctul de plecare pentru o metafizică a imaginaţiei. Reveria, fumul acesta, îmi pătrunde în spirit, spune undeva Victor Hugo. Aerul albastru şi cel care-l visează propun poate un paralelism încă şi mai perfect: mai puţin decât un vis, mai puţin decât un fum… unirea semivisului şi a semialbastrului se face astfel la limita imaginarului.

În rezumat, reveria în faţa cerului albastru – doar albastru propune oarecum o fenomenalitate fără fenomene. Altfel spus, fiinţa care meditează se află în acest caz în faţa unei fenomenalităţi minimale, pe care o poate încă decolora, atenua, *şterge*. Cum să nu fie ispitită de o nirvāṇa vizuală, de o aderare la puterea lipsită de act, la puterea liniştită, care se mulţumeşte doar să vadă, apoi să vadă uniformul, apoi decoloratul, apoi irealul. Dacă am vrea să înlocuim *metoda îndoielii* – metodă prea virtuală, prea puţin capabilă să ne desprindă de reprezentare – printr-o *metodă a ştergerii* – metodă mai efectivă, căci are de partea ei însăşi panta reveriei –, ne-am da seama că reveria aeriană ne permite să coborâm până la un minimum al fiinţei care imaginează, adicipână la un minimum minimorum al fiinţei gânditoare.

Extremă solitudine, unde materia se dizolvă, se pierde, îndoială care-şi pierde forma în faţa unei materii îndoielnice. Acestea ar trebui să fie pentru subiectul solitar, în faţa unui

 univers decolorat, lecţiile unei filosofii a ştergerii. Vom încerca să o abordăm într-o altă lucrare. Pentru a ne limita la problemele imaginaţiei, să se considere deci că noi jucăm aici pe un paradox dificil care constă în a dovedi caracterul primordial al imaginaţiei, descriind activitatea unei; marginaţii fără imagini, a unei imaginaţii care îşi găseşte bucuria, viaţa, în faptul de a „şterge imagini”. Dar fie şi numai faptul că putem pune problema imaginarului în termeni atât de sărăciţi, în faţa unei lumi atât de lipsite de forme cum este un cer albastru, dovedeşte, credem noi, caracterul psihologic real al problemei pe care o evocăm.

Toate fiinţele cărora le place marea reverie simplificată,

simplificatoare, în faţa unui cer care nu este nimic altceva decât o „lume a transparenţei", vor înţelege zădărnicia „apariţiei lor". Pentru ele, „transparenţa" va fi cea mai reală dintre aparenţe. Ea le va da o lecţie intima de luciditate. Dacă lumea este şi voinţă, cerul albastru este voinţă de luciditate. „Oglinda nepoleită care este cerul albastru suscită un narcisism special, narcisismul purităţii, al golului sentimental, al voinţei libere. În cerul albastru şi vid, visătorul găseşte schema „sentimentelor albastre" ale „clarităţii intuitive", ale fericirii de a fi clar în sentimentele, faptele şi gândurile sale. Aerianul Narcis se oglindeşte în cerul albastru.

IV

Linia de dematerializare pe care am caracterizat-o în câteva dintre fazele ei şi în transcendenţa ei, nu epuizează, fireşte, reveriile dinamice care se nasc în faţa unui cer albastru. Există suflete care modelează toate imaginile în sensul unei dinamici a intensificării. Ele trăiesc cu o intensitate extrem de emoţionantă imaginile cele mai liniştite în aparenţă. Claudel, de exemplu, va vrea o adeziune imediată, năvalnică. El va cuprinde cerul albastru pornind de la materia lui primă. Atunci cea dintâi întrebare va fi pentru el, în faţa acestei mase enorme, în care nimic nu se mişcă, a cerului albastru, a cerului azuriu până la saţietate: „Ce este albastrul?" Imnul claudelian va răşpjjnde: „Albastrul este întunericul devenit vizibil". Pentru a *simţi* această imagine, ne vom permite să schimbăm participiul

trecut, căci în ordinea imaginaţiei nu există participiu trecut Vom spune deci: „Albastrul este întunericul care devine vizibil". Şi iată de ce Claudel poate să scrie: „Azuriul dintre zi şi noapte arată un echilibru, aşa cum dovedeşte firava clipă când navigatorul vede cum toate stelele dispar în acelaşi timp de pe cerul Orientului".

Această clipă firavă – timp admirabil al imobilităţii intime – este retrăită de reveria aeriană, care ştie să o reînceapă întruna, să o restituie întruna chiar în faţa cerului albastru cel mai puternic constituit, reveria aeriană, cea mai leneşă dintre reverii, regăseşte alteritatea întunericului şi a diafanului, trăind un ritm al torporii şi al trezirii. *Cerul albastru este o permanentă auroră*. Este de ajuns să-l contempli cu ochii întredeschişi pentru a regăsi acea clipă când, cu mult înainte de sclipirile aurii ale soarelui, universul nocturn va deveni

aerian. Trăind întruna această valoare aurorală, această valoare a trezirii, înţelegem *mişcarea unui cer încremenit*. După cum spune Claudel: „Nu există culoare încremenită”. Cerul albastru comportă mişcarea unei treziri.

Albastrul cerului astfel visat ne duce în însuşi miezul elementarului. Nicio substanţă pământească nu ţine atât de nemijlocit la calitatea sa elementară. Cerul albastru este cu adevărat, în toată puterea termenului, o imagine elementară. El conferă culorii albastre o ilustrare de neşters. Primul albastru este pentru totdeauna albastrul aerului. El este, spune Claudel, anterior cuvântului. „Albastrul de tot felul este ceva elementar şi general, ceva proaspăt şi pur, anterior cuvântului. El se potriveşte cu tot ceea ce ne învăluie şi ne scaldă... Este veşmântul pe care-l poartă Purissima...”

Cerul albastru sau auriu este uneori visat ca fiind atât de unitar, încât pare a dizolva toate culorile în culoarea sa unitară. Albastrul este atunci atât de puternic, încât asimilează până şi culoarea roşie. În *Leda fără lebădă*, D’Annunzio scrie: „Aurul solar şi polenul pădurilor, amestecate laolaltă, nu mai erau, în freamătul vântului, decât una şi aceeaşi pulbere. În vârful fiecărei frunze, pinii purtau o picătură de azur”. Cum s-ar putea spune mai bine că arborele care freamătă secretă cer albastru? Iată funcţia poetului1: să te facă să simţi printr-un singur semn, prin mijlocirea unei „picături de azur”, participarea la o impresie cosmică.

1 Cf. Hauptmann, *Le Mdereant de Soana*, tr. fr? p. 111.

Uneori, albastrul cerului îşi capătă funcţia de a fi albastru, printr-un contrast. În versuri comentate de Hugo von Hofmannsthal, găsim această puternică reverie a contrastului: *Anul sufletului* începe printr-un peisaj de toamnă. Iată-i cerul:

Surâsul îndepărtatelor şi luminoaselor maluri, Albastrul nesperat al neîntinaţilor nori Luminează eleştee şi cărări felurit colorate.

Der Schimmer ferner lăchelnder Gestaţie, Der reinen Wolken unverhoffie Blau Erhellt die Weiher und die bunten Pfade”.

Şi poetul adaugă în admirabila sa *Convorbire despre poezie*: „Totul e frumos. Se simte toamna *Albastrul nesperat al neîntinaţilor nori* este o imagine îndrăzneaţă, căci între nori se deschid acele golfuri

de un albastru care te face să visezi la vară; dar e adevărat că nu le vezi decât la marginea norilor *neîntinaţi*, în cerul tomnatic altminteri pretutindeni zdrenţuit Lui Goethe i-ar fi plăcut aceşti *neîntinaţi nori*. Iar *albastrul nesperat* este desăvârşit. E frumos. Da, e toamnă” 2.

* „Este (într-adevăr) toamnă, şi chiar mai mult decât toamnă”, pentru că poetul a ştiut să facă simţită amintirea nesperată a strălucirii unui alt anotimp, a unei veri dispărute pentru totdeauna. Astfel, imaginea literară posedă o dimensiune în plus faţă de imaginea vizuală; ea posedă amintirea, iar toamna literară simte că o vară se încheie cu ea. „Sentimentele noastre, începuturile noastre de sentimente, toate stările cele mai tainice şi cele mai profunde ale fiinţei noastre lăuntrice nu sunt oare în chipul cel mai ciudat împletite cu un peisaj, cu un anotimp, cu o proprietate a aerului, cu o adiere?” S-ar părea că peisajul lui Hugo von Hofmannsthal are o idealitate specială. El este nu numai o *stare sufletească*, după cum spune Amiel, ci o *stare sufletească din trecut*? Albastrul tomnatic este albastrul

1 Ştefan GEORGE. *Das Jnhr der Seele*.

2 Hugo von Hofmannsthal, *Ecriis en prose*. trad Ch. du Bos, p. 152. – * înainte de Amiel, Byron spusese: „Pentru mine munţii înalţi sunt o stare sufletească”.

...*and to me High mountains are a feeling*.

unei amintiri. Este o amintire albăstruie pe care viaţa o va şterge. Înţelegem atunci de ce von Hofmannsthal poate vorbi despre „peisajele sufletului, peisaje infinite ca spaţiul şi timpul, la căror) apariţie trezeşte în noi un sens nou, superior tuturor celorlalte sensuri” (p. 171). De asemenea, O. de Miłosz (*Elementele*, 1911, p. 57) spune: „Peisaje pure visează în memoria mea”. Sunt peisaje fără desen, care trăiesc într-o culoare blândă şi schimbătoare precum o amintire.

Uneori totuşi o reverie mai actuală se întoarce la desenul ei. Cerul albastru este atunci un *fond* care legitimează teoria unui *homo faber* cosmic, a unui demiurg care decupează peisajul cu brutalitate. În această decupare primitivă, pământul se desparte de cer. Colina verde se desenează pe cerul azuriu ca un fel de profil absolut, profil pe care nu-l mângâi, care nu mai ascultă de legea dorinţei.

La scară cosmică, albastrul cerului este un fond care da formă *întregii* coline. Prin uniformitatea sa, el se desprinde mai întâi de toate

reveriile care trăiesc într-o imaginaţie tereştri Albastrul cerului este mai întâi spaţiul în care nu mai este nimic de imaginat Dar când imaginaţia aeriană se însufleţeşte, atunci fondul devine activ. El provoacă în visătorul aerian o reorganizare a profilului terestru, un interes pentru zona în care pământul comunică cu cerul. Oglinda unei ape se oferă pentru a transforma albastrul cerului într-un albastru mai substanţial. O mişcare albastră poate ţâşni. Iată, de exemplu, pescăruşul. „Este pasărea pe care o clasifici cel mai repede... Este fulgerul albastru pe care lumina şi apa îl schimbă între ele1". Pământul mai inert se mişcă, se aeriseşte. Pentru visătorul aerian, el devine la rându-i un fond, şi forţe ce se întind către acest fond prind viaţă în imensa uniformitate albastră. Astfel, sub forma cea mai visătoare şi cea mai

1 F. Jammes, *Le Poete mstique*, p. 215.

 mobilă, imaginaţia găseşte elementele unei *Gestalttheorie* care se aplică unui univers desfăşurat

VI

Faptul că un cer albastru este un spaţiu care nu oferă niciun pretext acţiunii imaginaţiei explică de ce în anumite poetici el primeşte un alt nume. Astfel, pentru Hölderlin, cerul imens, albastru şi însorit este *eterul*. Acest eter nu corespunde unui al cincilea element, ci reprezintă doar aerul tonic şi luminos cântat sub un nume savant Domnişoara Genevieve Bianquis nu se înşală când spune (*Introducere la Poezii*, p. 16): eterul, sufletul lumii, aerul sacru este „aerul pur şi liber al înălţimilor, atmosfera din care coboară către noi anotimpurile şi orele, norii şi ploaia, lumina şi fulgerul; albastrul cerului, simbol al purităţii, al înălţimii, al transparenţei este, ca şi noaptea lui Novalis, un mit polivalent". Şi domnişoara Bianquis citează textul *Hyperion*, în care Hölderlin scrie: „Frate al Spiritului care ne însufleţeşte puternic cu flacăra sa. Aer sacru! Cât de scump îmi este gândul că tu mă întovărăşeşti oriunde merg, omniprezent, nemuritor". Această viaţă în eter este o întoarcere către protecţia tatălui. *Vater Aether*! spune din nou invocaţia holderliană printr-o sinteză dintre fericire şi forţă. Nu există eter fără un fel de polivalenţă în care are loc un schimb între lumină şi căldură, tonicitate şi măreţie. Un alt poet, într-o vreme de exaltare religioasă, meditează ca şi Hölderlin. „Mă pierdeam în Dumnezeu tot aşa cum atomul plutitor în căldura unei zile de vară se

înalţă, se îneacă, se pierde în atmosferă şi, devenit transparent precum eterul, pare la fel de aerian ca aerul însuşi şi la fel de luminos ca lumina” (Lamartine, *Confidenţe*, p. 108). Am putea reuni cu uşurinţă multe alte exemple care ar dovedi că pentru poet eterul nu e un element „transcendent”, ci numai sinteza dintre aer şi lumină.

m

Cerul albastru 181

VII

De tema cerului albastru putem apropia tema mirajului. Mirajul este o temă a reveriei, care nu ţine de real decât datorită geniului povestitorilor. Printre scriitorii care au abordat tema mirajului, găsim oare măcar unul la mie care să fi fost vreodată cu adevărat atras de un miraj? Iar povestitorul speră oare să găsească un cititor dintr-o mie care să fi avut şi el această experienţă? Dar cuvântul este atât de frumos, dar imaginea este atât de grandioasă, încât mirajul e o metaforă literară care nu se uzează. Ea explică ceea ce este comun prin ceea ce este rar, pământul prin cer.

Iată deci un fenomen care aparţine aproape cu totul literaturii, un fenomen literar plin de resurse şi care are puţine prilejuri de a se îmbogăţi în faţa unui spectacol real. Este o imagine cosmică aproape absentă din cosmos. Mirajul este zadarnicul vis al unui cosmos adormit sub apăsarea unei călduri ca de plumb. Iar în literatură, mirajul apare ca un vis regăsit

Mirajul aparţine literaturii cerului albastru şi însorit Nu-i vom putea nega pecetea aeriană, dacă ne gândim, de exemplu, la cetatea din *Călătoria lui Urien*, la „cetatea mirifică”, numai vârfuri „pierdute printre nori”, numai minarete ascuţite cântând venirea zorilor prin muezinii ce-şi răspund unul altuia „precum ciocârliile” [1].

Mirajul ne poate servi la studierea texturii realului şi a imaginarului. Se pare că, în miraj, fenomene iluzorii se înfiripă pe un ţesut fenomenal mai constant şi, invers, fenomenele terestre îşi revelează în el idealitatea. Faptul că imagini vane aleargă pe cerul albastru conferă un fel de realitate acestui spaţiu care deţine o culoare în esenţa lui. Ne explicăm de ce Goethe vorbeşte, în legătură cu albastrul cerului, de un fenomen fundamental, de un *Urphänomen*: „Azuriul cerului ne arată legea fundamentală a cromaticii. Să nu căutăm nimic îndărătul fenomenelor: în sine, ele sunt lecţia”. „Când mă odihnesc în cele din urmă în *Urphänomen*, nu o fac decât din

resemnare; dar e o mare diferenţă între a mă resemna la

1 André Gide. *Le Voyage d'Urien*. *Oeuvres complètes*, pp. 294 – 295.

Aerul ţi visele limitele umanităţii sau între limitările individualităţii mele mărginite". Aceste gânduri ale lui Goethe, citate de Schopenhauer1, par a desemna cerul albastru ca pe imaginea cea mai puţin relativă a individului care-l contemplă. Ea rezumă imaginaţia aeriană, determinând o sublimare extremă, adeziunea la un fel de imagine simplă şi absolută, ce nu poate fi descompusă. În faţa cerului albastru, ai temeiuri să simplifici gândirea schopenhaueriană: „lumea este reprezentarea mea", traducând: lumea este reprezentarea mea albastră, aeriană, îndepărtată. Cerul albastru este mirajul meu. Toate sunt formule ce ar oferi o *metafizică minimă*, în care imaginaţia, redată vieţii sale elementare, şi-ar regăsi forţele primordiale care o constrâng să viseze.

l

Schopenhauer, *Ueber das Sehn und die Farben*, Introducere.

CAPITOLUL VII

Constelaţiile

O, ce Taur, ce Câine, ce Ursă, Ce comori ale uriaşei victorii, Când intră-n timpuri sărace, Sufletul impune spaţiului inform.

(PAUL VAIJfiRY, *Charmes*, „Odă tainică") I

Pe imensa tablă a unei nopţi albăstrii, reveria matematiciană a trasat nişte desene. Aceste constelaţii sunt false, minunat de false! Ele unesc, într-una şi aceeaşi figură, aştri cu totul străini unul de altul. Între puncte reale, între stele izolate ca nişte diamante solitare, visul stelar trage linii imaginare. Apelând la un *pointillisme* redus la minimum, visul, acest mare maestru al picturii abstracte, vede toate animalele din zodiac. *Homo faber* – rotar leneş – pune pe cer căruţa fără roate; plugarul ce visează la seceriş înalţă aici un spic auriu. De aceea, în faţa unei asemenea exuberanţe a forţelor imaginaţiei proiectante, cât de amuzantă este următoarea definiţie logică dintr-un dicţionar: „Constelaţie: reunirea câtorva stele fixe cărora, întru ajutorarea memoriei, i s-a presupus o figură, fie de om, fie de animal, fie de plantă, şi i s-a dat un nume pentru a o deosebi de alte reuniri de aceeaşi natură" (Bescherelle). Câtă ignoranţă cu privire la forţele vorbitoare ale visului conţine o asemenea definiţie! Câtă ignoranţă cu

privire la principiile proiecţiei imaginare a reveriei! Zodiacul este testul lui Rorschach al unei umanităţi-copil. De ce s-au scris despre el atâtea hârţoage savante, de ce a fost înlocuit cerul nopţii printr-un cer al cărţilor?

Există atât de multe vise în cer pe care poezia, stingherită de vechile cuvinte, nu le-a putut numi! Multor scriitori ai noştri am vrea să le spunem: „Întoarceţi-vă la principiul reveriei: cerul înstelat ne este dat nu pentru a cunoaşte, ci pentru a visa. El este o invitaţie la visele creatoare de constelaţii, la construcţia uşoară şi efemeră a nenumăratelor figuri ale dorinţelor noastre; stelele „fixe” au drept misiune să fixeze câteva vise, să comunice câteva vise. să regăsească câteva vise. Astfel, visătorul are dovada universalităţii onirismului. Tinere păstor, berbecul acesta pe care mâna ta îl mângâie.

visătoare, iată-l acolo, sus de tot, rotindu-se încetişor în noaptea imensă! îl vei mai regăsi tu oare mâine? Arată-i-l iubitei tale. Desenaţi-l amândoi, spre a-l recunoaşte, spre a-l tutui. Amândoi vă veţi dovedi că aveţi aceeaşi viziune, aceeaşi dorinţă şi că, în noapte, în singurătatea nocturnă, vedeţi trecând aceleaşi fantome. Cât de nelimitată e viaţa când visele se logodesc!

Vom înţelege cât de falsificată, cât de blocată este imaginarea cerului prin cunoaşterea din cărţi, dacă vom reciti câteva pagini în care unii scriitori au pierdut cu uşurătate, spre folosul unei „cunoaşteri” pe cât de săracă, pe atât de inertă, drumul către vis. Vom fi poate atunci îndreptăţiţi să propunem un fel de contra-psihanaliză, ce ar trebui să distrugă conştientul spre folosul unui *onirism constituit*, care este singurul mod de a reda reveriei continuitatea-i odihnitoare. „A cunoaşte” constelaţiile, a le numi ca în cărţi, a proiecta pe cer o hartă şcolară a cerului înseamnă a brutaliza forţele noastre imaginare, a ne lipsi de binefacerea onirismului înstelat. Fără greutatea acestor cuvinte care „uşurează memorizarea” – memorizarea unor cuvinte, marea lene care refuză să viseze –, fiecare nouă noapte ar fi pentru noi o nouă reverie, o cosmogonie reînnoită. Conştientul rău întocmit, conştientul gata întocmit este la fel de dăunător pentru sufletul care visează ca şi inconştientul amorf sau deformat Psihismul trebuie să

găsească un echilibru între imaginat şi cunoscut Acest echilibru nu se mulţumeşte cu zadarnice substituţii în care, dintr-odată, forţele imaginante se văd asociate cu scheme arbitrare. Imaginaţia este o forţă primordială. Ea trebuie să se nască în singurătatea fiinţei care imaginează. Ca întotdeauna, trebuie să pornim, pentru a înţelege contemplarea, de la o formulă schopenhaueriană: *noaptea înstelată este constelaţia mea*. Ea îmi dă conştiinţa puterii mele de a crea constelaţii. Ea îmi pune între degete, cum spune poetul, acele calicii imponderabile, acele flori ale spaţiului…1

1 Cf. Guy Lavaud, *Poinque du ciel*, 1930, p. 30.

II

Vom găsi ocazia de a face contra-psihanaliză în favoarea unei purificări a imaginarului la un autor care a fost un foarte mare visător al inimii şi un biet visător al ochilor. George Sand – pe care o citim cu pasiune pentru geniul de a imagina bunătatea – ne oferă, credem, un bun exemplu de romantism nocturn blocat, de onirism închistat şi care nu mai poate rodi, limitat fiind de o cunoaştere frustă.

În multe pagini din operele lui George Sand, reveria în faţa cerului înstelat degenerează într-o lecţie de astronomie ce te face să râzi prin pedantismul ei. Când André începe să o iubească pe tandra şi fina Genevieve, el o „învaţă" mai întâi botanica, adică numele savant al florilor. îi explică apoi misterele cerului nocturn.1 „André, fericit şi mândru pentru prima oară în viaţa lui, căci avea o învăţătură de transmis, începu să-i explice sistemul universului, având grijă să-şi simplifice toate demonstraţiile, spre a fi pe înţelesul elevei sale. Ea pricepea repede; în anumite clipe, André, cuprins de entuziasm, era sigur că este înzestrată cu înclinaţii cu totul neobişnuite…" Din nou singură, Genevieve (p. 103), „când se făcu noapte, se aşeză pe o colină pe care creşteau moşmoni, şi privi răsăritul aştrilor despre al căror mers pe cer îi vorbise André… Simţea efectul acelei contemplări: sufletu-i părea că se eliberează din închisoarea-i pământească şi zboară spre ţinuturi mai pure…" Astfel, activităţile imaginare şi intelectuale care se dezvoltă la antipozi una în raport cu cealaltă aici se contopesc. Scriitorul care ne era dator cu o psihologie a acestei eliberări a sufletului pe care o evocă, a acestei expansiuni sufleteşti pe care ne-o aduce cu sine visul înstelat, nu ne-a oferit decât idei. Şi ce idei, dacă ne gândim că, în corespondenţa sa. George Sand scrie cu

toată seriozitatea: „Ar trebui să te ocupi de astronomie, ai învăţa-o în opt zile!” De-a lungul întregii opere a romancierei vom putea descoperi influenţa acestei „stele intelectualizate”, gândită fără prea mult relief ca un „soare îndepărtat”.

1 George Sand. *André*, ed. Calmann-Levy. p. 87.

 într-o contemplare atât de facil savantă, constelaţiile vor pune pe cer doar un nume şi nimic altceva. Frumoasele Pleiade, steaua Caprei, Scorpionul vor aduce sonoritatea lor într-un peisaj nocturn. Numele însuşi este o întreagă astronomie; uneori George Sand confundă pe Venus cu Sirius, Sirius fiind steaua ei favorită. Ea trebuie să strălucească în clipele dramatice ale nopţilor scriitoarei. Bineînţeles, această furie de a numi stelele nu-i este specifică numai lui George Sand. O întâlnim la numeroşi poeţi.

Astfel, în *Corabia* de Élémir Bourges vom găsi nenumărate exemple ale acestui patos al cerului înstelat Autorul modern, vorbind despre cerul antic, nu ezită să desluşească în noapte „sfere colosale care se atrag între ele” (p. 254). „Adoră-l ca pe un zeu suprem pe uranianul care alcătuieşte substanţa aştrilor, a sufletelor şi a spiritelor. Priveşte! într-o singură rază a mea se rostogolesc lumi cu miile. Pretutindeni, privirea ta descoperă, dincolo de acest infim univers în care pământul atârnă de un lanţ, sfere, focuri multicolore, mai numeroase decât valurile fluviilor sau decât frunzele pădurilor. Iar aceste sfere colosale, la rândul lor, zboară, atrase de alte sfere, pe care alte sfere, rotindu-se printre flăcări fosforescente şi vârtejuri, le poartă în dansul fără de sfârşit al veşnicii lor bucurii”.

În niciun moment al acestei geneze care amestecă genurile, pune laolaltă visurile antice şi cunoştinţele newtoniene, Bourges nu izbuteşte să participe, să-l facă pe cititorul lui să participe la viaţa nocturnă, la lenta cosmogonie a nopţii şi a luminilor ei. Visată dinamic, Noaptea este o forţă lentă. Ea nu acceptă tot acel vuiet şi toate acele rostogoliri ce străbat opera lui Bourges.

Ni se pare deci că adevărata poezie, poezia înnăscută, trebuie să cufunde în anonimat marile forme ale naturii. Nu intensifici puterea de evocare şoptind numele de Orion când steaua străluceşte pe cer. De unde ştim, întreabă un copil, că ea se numeşte Orion? Poezia nu este o tradiţie, ci un vis primordial, trezirea imaginilor prime.

Criticile noastre nu au caracter absolut. Chiar în relele utilizări

ale unui nume evocator, putem regăsi în imaginaţia modernă influenţa unei imagini primordiale. Departe de orice desen, printr-un fel de incantaţie verbală, constelaţia apare atunci ca *o imagine literară pură*, adică asemenea unei imagini care nu poate avea o valoare decât în literatură. Când George Sand scrie. În *Le-Iia* (ed. Calmann-Levy, t. II, p. 73): „Palidele

stele ale Scorpionului se scufundară una câte una în mare... Nimfe sublime, surori inseparabile, ele păreau că înaintează înlănţuite, îmbiindu-se la castele voluptăţi ale scăldatului”, e greu de crezut că un cititor va recunoaşte spectacolul evocat. Măcar ştie el că această constelaţie a Scorpionului e alcătuită din patru stele? Dar prin imaginea aştrilor duşi lin de o mişcare comună – imagine care nu are valoare decât în literatură –, contemplarea Leliei capătă o valoare dinamică. Un adevărat poet pune în mişcare un întreg doar cu câte va versuri:

Mari unde înstelate se trezesc în noaptea care tremură, păleşte, spune Charles van Lerberghe1. Urmând mişcarea progresivă sugerată de Lelia, simţi cum stelele dispar în mare rând pe rând. Visătorul le conferă o mişcare de ansamblu, iar constelaţia astfel însufleţită face să se rotească tot cerul înstelat Un scriitor grăbit ne-ar spune, fără îndoială, că stelele dispar una câte una în mare, iar cititorul, care exagerează totdeauna schematismul cărţilor, nu s-ar mai gândi decât la zorii următori. Cititorul „sare descrierile” pentru că nu a fost învăţat să guste „imaginaţia literară”.

Astfel, după noi, una dintre principalele funcţii ale imaginii literare este aceea de a urma şi de a traduce un dinamism al imaginaţiei noastre. Este mai firesesă imaginezi cum se culcă dinamic o constelaţie decât o stea izolată. Imaginaţia are nevoie de o alungire, de o încetinire. Şi mai ales, mai mult decât oricare alta, imaginaţia materiei nocturne are nevoie de lentoare. Cât de falsă este acea literatură grăbită în tot ce imaginează, care nu ne dă timpul necesar să-i citim imaginile! Ea nu ne dă mai ales timpul să le prelungim în suita normală a viselor pe care trebuie să le suscite orice lectură.

III

Dacă reflectăm la lecţia de dinamism imaginar pe care ne-o dau

constelaţiile, înţelegem că ele ne învaţă un fel de

1 Charles van Lerberghe. *Entrevisions*. Bruxelles. 1898. p. 49.

Aerul şi visele absolut al lentorii. Despre ele se poate spune ceea ce ar spune un bergsonian: îţi dai seama că s-au rotit, dar nu le vezi niciodată rotindu-se. Cerul înstelat este cel mai lent dintre obiectele naturale aflate în mişcare. Această lentoare îi conferă un caracter paşnic şi liniştit Este obiectul unei adeziuni inconştiente care poate crea o impresie singulară, o impresie de totală imponderabilitate aeriană. Imaginile lentorii se întâlnesc cu imaginile grave ale vieţii. Aşa cum observă René Berthelot1: „Lentoarea solemnă a mişcărilor rituale din timpul ceremoniilor a fost totdeauna comparată cu cea a mişcărilor astrale".

Ni se pare că o mare parte din farmecul de nedefinit al poemului în proză2 de Maurice de Guerin: *Bacchanta* îşi are originea tocmai în „călătoria imobilă" a constelaţiilor pe cer. Să amintim aici această pagină admirabilă. Fiinţa se însufleţeşte pe culmi, trăind o viaţă aeriană. „M-am înălţat până pe acele înălţimi ale munţilor care primesc paşii zeilor nemuritori; căci, printre ei, unora le place să străbată munte după munte, menţinându-şi mersul de nestrămutat pe culmile unduioase… Ajunsă pe acele înălţimi, am căpătat darurile nopţii, liniştea şi somnul… Dar această odihnă a semănat cu cea a păsărilor, ce sunt prietene ale vuiturilor şi se lasă întruna purtate de ele…" Şi s-ar părea că aceea care visează doarme asemenea înaltelor frunzişuri, bucurându-se, până şi în somn, de „atingerea vântului", în timp ce sufletul i se „întredeschide până şi la cele mai mici adieri de deasupra înaltelor păduri".

Atunci această fiinţă care doarme *la înălţime adevăratul somn aerian* va retrăi mitul lui Callisto cea iubită de Jupiter şi dusă la cer de binefăcătorul zeu (p. 45): „Jupiter… o luă din păduri spre a o alătura stelelor şi o sorti unui loc liniştit de care nu se mai poate despărţi. Sălaşul ei e în adâncul cerului întunecat… Cerul o înconjoară cu umbrele lui străvechi şi ea respiră tot ceea ce el mai posedă ca principiu al vieţii… Stăpânită de o veşnică beţie, Callisto stă înclinată pe pol, în timp ce întreaga ordine a constelaţiilor trece şi alunecă în jos spre ocean; tot astfel, în timpul nopţii, rămâneam în nemişcare pe vârful munţilor…"

1 René Berthelot, *L'Asrrobiologie et lo pensie de l'Asie*. „Revue de

Metaphysique et de Morale", octombrie 1933, p. 474.

2 Maurice DE Guerin, *Morceaux choisis*. Mercure de France, p. 39.

Suntem şi aici în prezenţa unei *imagini literare absolute*. Constelaţia Callisto nu este evocată prin forma ei: poetul se fereşte să comenteze legenda, spre a nu reduce totul la o lecţie de mitologie şcolară. Abia dacă aminteşte cum Callisto, în viaţa ei pământească, a „căpătat o formă sălbatică din cauza geloziei Junonei". În poem, constatația nu e strălucitoare, întreaga viaţă a imaginii aparţine *imaginaţiei dinamice*. Aici constelaţia este o imagine văzută cu ochii închişi, pura imagine a mişcării lente, liniştite, celeste, a mişcării fără devenire şi fără oprire, străină de toate loviturile destinului, de orice seducţie a scopurilor. În contemplarea sa, fiinţa care visează învaţă să se însufleţească dinlăuntru, învaţă să trăiască timpul regularităţii, timpul lipsit de elan şi de contraste. Este *timpul nopţii*. Visul şi ceea ce se mişcă ne oferă – în această imagine – dovada acordului lor temporal. Timpul zilei, străbătut de nenumărate treburi, dispersat şi pierdut în gesturi nesăbuite, trăit şi retrăit în carne, apare în toată zădărnicia lui. Fiinţa ce visează prin noaptea senină descoperă miraculoasa ţesătură a *timpului care se odihneşte*.

Trăită într-o astfel de reverie, constelaţia nu-i atât o imagine, cât un imn. Iar acest imn îl poate cânta numai „literatura". Este un imn fără cadenţă, o voce fără volum, o mişcare care a trecut dincolo de scopurile ei şi a găsit adevărata materie a lentorii. Muzica sferelor va fi auzită când vor fi fost acumulate destule metafore, cele mai diverse metafore, adică atunci când imaginaţia va fi restabilită în rolul ei viu de călăuză a vieţii omeneşti.

Să recitim *Bacchanta* de Maurice de Guerin prin grila temelor imaginaţiei aeriene şi ale imaginaţiei dinamice şi vom găsi în ea exemplul unei opere care nu' datorează nimic inspiraţiei antice, ci care este, dimpotrivă, foarte actuală, foarte vie. În ultimele rânduri vom putea surprinde aici acţiunea unei imagini care nu a fost desemnată, care nu a fost dorită în forma ei, şi care nu operează decât prin inducţie imaginară. Este tocmai inducţia pur dinamică a constelaţiei. Prin ea, visătorul se alătură mişcării, destinului, cerului înstelat (p. 51): „... Mă înăljai pe urmele acestei bacchante, care mergea în faţa noastră

precum Noaptea, când, întorcându-şi capul spre a chema umbrele, ea se îndreptă către Apus...”

IV

Pentru a ne convinge şi mai mult de frumuseţea dinamică a imaginii gueriniene, cel mai bine este poate să o comparăm cu una dintre acele imagini pline de zbucium, în mare număr în *Corabia* lui Élémir Bourges (p. 45): „Îţi vorbesc ţie, care călăreşti fără frâu, în mijlocul prăpăstiilor înstelate, pe acea pasăre-cal cu pene de vultur. Desigur, de vreme ce îţi aud strigătele, şi ale mele vor ajunge până la tine. Cine eşti tu, războinicule? Un om? Un zeu? Un demon jumătate om, jumătate zeu? Răspunde-mi! Ce duşman ceresc îţi grăbeşte zborul arzător prin Uranos? Trăieşti în pace cu pământul? Pe lancea ta au poposit măcelul şi spaima? Şi, de asemenea (p. 47), cu acest Bellerophon din cale-afară de pitoresc: „Ha! ha! ha! scutul meu, pe care se răsuceşte fierbintele şarpe al fulgerului, îmi arde carnea până la os. Steaua fulgurantă aprinsă pe creştetul căştii mele de bronz mi se lipeşte de creierul care fierbe în clocot... Ochii îmi ţâşnesc din orbite. Gâfâi...” Dacă judecăm această fabrică de „monştri uranieni” aplicând principiul pe care Maurice Boucher, cu multă fineţe, îl numeşte principiul celor patru dimensiuni ale cuvântului poetic: sensul, haloul, înclinarea şi vârsta, vom fi siliţi să recunoaştem că acest Bellerophon al lui Élémir Bourges este lipsit de asemenea cvadruplă profunzime. Spre deosebire de poemul guerinian al Bacchantei, aici tradiţia amestecă între ele vârstele. Aluziile vin din cărţi. Mişcarea nebunească nu urmează panta nopţii. Sensul şi haloul oniric lipsesc în asemenea măsură, încât în sufletul cititorului nu se poate naşte nicio reverie. Élémir Bourges pare a nu fi trăit prin imaginaţie niciuna dintre forţele uranotropismului atât de caracteristic adevăraţilor visători ai nopţii.

V

Lumina blândă şi strălucitoare a stelelor provoacă şi una dintre reveriile cele mai constante, mai regulate: reveria privirii. Îi putem rezuma toate aspectele printr-o singură lege: în *domeniul imaginaţiei, tot ceea ce străluceşte este privire*

Nevoia noastră de a tutui este atât de mare, contemplarea este

atât de firesc o confidenţă, încât tot ce privim cu o privire pasionată, nefericiţi sau cuprinşi de dorinţă, ne trimite, Ja rândui, o privire intimă, o privire plină de compasiune sau de iubire. Şi când, pe cerul anonim, privind ţintă o stea, ea devine steaua *noastră*, ea scânteiază pentru noi, lumina ei parcă lăcrimează, şi o viaţă aeriană ne uşurează de chinurile pământeşti. Ni se pare atunci că steaua vine către noi. Zadarnic raţiunea ne repetă că e pierdută în imensitatea cerului: un vis al intimităţii o apropie de inima noastră. Noaptea ne izolează de pământ, dar ea ne redă visele solidarităţii aeriene.

O psihologie a stelei şi o cosmologie a privirii s-ar putea dezvolta prin numeroase reciprocităţi. Ele s-ar înfăţişa ca având o ciudată unitate imaginară. Cercetarea acestei unităţi imaginare ar cere studii îndelungate. S-ar putea aduna cu uşurinţă nenumărate referinţe din opere poetice din toate ţările şi din toate timpurile. Să dăm drept exemplu doar o pagină în care visul privirii stelei ajunge la cea mai mare putere cosmologică. O luăm din opera lui O. de Milosz1. În *Epistola către Storge*, după o meditaţie asupra distanţelor infinite suscitată de *spaţiul stelar*, apare această neaşteptată dovadă a unirii privirilor: „Ştiu, pe bietul nostru cer astronomic, două stele ciudat de arzătoare, două confidente fidele, frumoase şi pure, şi pe care le credeam despărţite de prietenul lor prin distanţe de neînchipuit Or, ieri seară, un mare fluture de noapte căzând de pe lampă pe mâna mea, am avut tandra curiozitate să-i cercetez ochii înflăcăraţi…”

Da, două stele îngemănate sunt pentru noi un chip care ne priveşte şi, într-o exactă reciprocitate, doi ochi care ne oferă privirea lor, oricât de străini ar fi în raport cu propria noastră viaţă, au asupra sufletului nostru o influenţă stelară. Într-o clipă, ei ne scot din singurătatea în care ne aflăm. A vedea şi a privi îşi manifestă aici dinamismul printr-o mişcare reciprocă: primeşti şi dai. Orice distanţă este abolită. Infinitul comuniunii şterge infinitul măreţiei. Lumea stelelor ne emoţionează sufletul: e o lume a privirii.

1 O.V. de Miłosz, *Ars Magna*, p. 16.

CAPITOLUL VIII

Norii

„Joc al norilor – joc al naturii, esenţial poetic…”

(NOVALIS, *Fragmente*, ed Stock, p. 132)

I

Norii se numără printre „obiectele poetice” cele mai onirice.

Sunt obiectele unui onirism al luminii zilei. Ei determină reverii facile şi efemere. Pentru o clipă eşti „cu capul în nori” şi te întorci pe pământ, ironizat uşor de oamenii cu preocupări pozitive. Niciun visător nu atribuie norului semnificaţia gravă pe care le-o atribuie celorlalte „semne” ale cerului. Pe scurt, reveria norilor capătă un caracter psihologic cu totul particular: este o *reverie lipsită de responsabilitate*.

Aspectul imediat al acestei reverii constă în faptul că ea este, aşa cum s-a spus adeseori, un joc al formelor. Norii sunt o materie parcă făcută pentru imaginaţia unui sculptor leneş. îi visăm ca pe o vată uşoară care s-ar sculpta singură. Reveria – aşa cum face adeseori copilul – comandă fenomenului schimbător, dându-i un ordin deja executat, deja pe cale de a fi executat: „Elefantule! alungeşte-ţi trompa”, îi spune copilul norului ce se subţiază. Şi norul îi ascultă porunca.[1]

Pentru a arăta importanţa norului în temele religioase ale Indiei, Bergaigne[2] scrie pe bună dreptate: „Norul care închide în el aceste ape, norul nu numai vuind şi şiroind, dar şi mişcător, pare a se oferi de la sine jocurilor zoomorfismului”. Dacă zoomorfismul nopţii este stabil în constelaţii, zoomorfismul zilei este în permanentă transformare când e vorba de nori. Visătorul transformă totdeauna un nor. Norul ne ajută să visăm transformarea

1 TIECK, *Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*, 1853, L XXIV, p. 9: „Die unterhaltendsten Spaszmachter sind die Wolken”.

2 Bergaigne, *Im Religion vedique*, 11, p. 5.

Nu vom putea niciodată să dăm importanţa meritată acestui caracter *autoritar* al reveriei care îşi oferă cea mai gratuită dintre puterile creatoare. Această reverie lucrează prin mijlocirea ochiului. Bine meditată, ea poate să ne explice raporturile strânse dintre voinţă şi imaginaţie. În faţa acestei lumi de forme schimbătoare, în care *voinţa de a vedea*, depăşind pasivitatea vederii, proiectează fiinţele cele mai simplificate, visătorul este stăpân şi profet El este *profetul clipei*. El spune, pe un ton profetic, ce se petrece în clipa de faţă sub ochii lui. Dacă, într-un colţ al cerului, materia nu-l ascultă, în alt colţ, alţi nori şi-au pregătit schiţele pe care *imaginaţia-voinţă* le va desăvârşi. Dorinţa noastră imaginară se aplică unei forme imaginare umplute cu o materie imaginară. Desigur, pentru reveria taumaturgică, toate

elementele sunt bune, lumea întreagă poate prinde viaţă la ordinul unei priviri magnetice. Dar cu norii munca aceasta este grandioasă şi totodată uşoară, în această grămadă de rotocoale, totul se rostogoleşte, munţi alunecă, avalanşe se prăbuşesc şi apoi totul se potoleşte, monştri se umflă şi apoi se devoră între ei, întreg universul se ordonează după voinţa şi imaginaţia visătorului.

Uneori mâna modelatorului întovărăşeşte până în cer visarea care sculptează. Visul „frământă", munca mâinii fiind uriaşă, demiurgică. Jules Supervielle, *însă bei de la izvor*, urmăreşte pe cerul Uruguayului animale mai frumoase decât cele din Pampas, animale care „nu mor. Le vezi doar cum dispar, fără să sufere, sub ochii tăi. Formele lor sunt instabile, mereu neliniştite, dar atât de seducătoare, încât ai vrea să le mângâi, aş spune, dacă asta nu ar fi curată nebunie! Norii". Iar Christian Senechal, care citează acest text1, adaugă: „Expresia aceasta trebuie reţinută şi adăugată numeroaselor exemple de luare în posesie a lumii cu ajutorul mâinilor. J. Supervielle are darul de a mângâia norii ca şi sculptorul care, cu mâna, modelează contururi invizibile pentru alţii". Christian Senechal cere criticii literare (p. 53) să nu se limiteze la distincţia obişnuită dintre imaginaţiile vizuale şi imaginaţiile auditive, distincţie brutală care ne îndepărtează de atâtea observaţii profunde asupra vieţii imaginare, de atâtea intuiţii dinamice directe. Fără

1 Christian SEnchal, *Jules Supervielle, poete de 1 univers inte neur*, p. 142.

 o imaginaţie propriu-zis dinamică, formată prin dinamismul mâinii, cum am putea înţelege versurile lui Supervielle:

Mâinile au dat un nume soarelui, frumoasei zile, Au numit „tremur" uşoara ezitare

Ce le venea din inima omenească până la capătul venelor calde.

(*Miracolul orbului*) Sau, în *Iubirea şi mâinile*:

Şi ţinând în mâinile mele palmele tale Voi reface lumea şi norii cenuşii.

Sunt texte cu atât mai importante pentru noi cu cât putem vedea aici că mâna nu este în mod necesar *terestră*, că ea nu este în mod necesar legată de geometria obiectului tangibil, apropiat, rezistent Modelatorul de nori, cu mâna-i imensă, ne poate apărea ca un specialist al materiei aeriene. Cartea lui Senechal încearcă să arate că

Jules Supervielle (p. 41) este o personalitate „dornică să apuce lumea invizibilă cu *mâinile*, (personalitate care) este totodată capabilă de cea mai aeriană şi subtilă *fantezie* şi de *visul* cel mai eliberat de constrângerile pământului” 1.

Imaginile din poezia lui Supervielle se constituie într-adevăr printr-o mânuire lină şi înceată; ele îl invită pe cititor să le constituie la rându-i, fără să accepte datele preexistente ale vederii. Astfel, citim în *Oraşul natal2*:

În stradă, copii, femei, Precum nişte nori frumoşi, Se adunau căutându-şi sufletul şi treceau de la umbră la soare.

Cel care va înţelege *dinamic* aceste versuri va simţi cum mâinile lui *modelează puf*. El va lua mai întâi dintr-un coş, într-o frumoasă zi de vară, un pufuleţ uitat aici. În reveria

„Modelatorul de nori” are şi marele avantaj de a lucra pe o materie cosmică abundentă. El poate să-l îngrămădească pe Pelion peste Ossa. Lucreţiu, VI, pp. 188 şi urm.

Coniemplawr eram, quum montibus assimilata Nubila portabunt venti transversa per auras Aut ubi per magnos montes cumulară videbis Insuper esse aliis alia... 2 Jules Supervielle, *Gravirations*, p. 159.

Norii

195

desfăşurării, a aerisirii unei materii prea dense, el îi va dărui materiei colcăitoare partea-i de albă lumină: va visa la mielul, la copilul celest, la lebăda celestă. Va reciti mai bine o strofă precedentă:

Palmierii găsindu-şi o formă
Pe care să-şi legene pura plăcere
Chemau din depărtare păsările.

Tot astfel norul cheamă toţi fulgii uşori, tot puful alb, toate aripile candide. Visul torcătoarei se desfăşoară până în cer. Să recitim povestirea lui George Sand, *Torcătoarea de nori*, şi vom vedea că secretul sau speranţa torcătoarei care visează constă în a ţese o pânză la fel de fină ca norii care îndulcesc şi cern lumina cerului.1

D'Annunzio a dezvoltat această imagine (*Poezii*, *Elegii romane*, trad. fr. Herelle, p. 244):

Ultimii nori, pânze uşoare printre care trece subţirele corn de lună, ca o suveică de aur.

Suveica aeriană, săvârşeşte o operă tăcută; acum se ascunde, acum scânteiază iar printre firele rare.

Mută, femeia gânditoare o urmăreşte prin aer, cu ochi puri ce privesc mai departe: – mai departe decât viaţa, zadarnic!

Imaginea păsărilor – adeseori rândunele – care ţes invizibile fire pe cerul albastru, se înfăţişează ca o sinteză dintre mişcarea înaripată şi puful norilor. În *Necredinciosul din Soana2* citim: „Iar vocile păsărilor… adunau deasupra cavităţilor sălbaticei văi stâncoase, ca într-o plasă, firele lor invizibile, nespus de subţiri… Şi era miraculos cum această ţesătură, când dispărea sau se sfâşia, era refăcută parcă de nişte suveici neobosite cu repede zbor. Unde erau micuţii ţesători înaripaţi?"

1 F.L.W. Schwartz. *Wolken und Wind*, *Blitz und Donner*, Berlin, 1879, p. 5, notează numeroase mituri în care materia norului este toarsă. Schwartz, total încrezător în mitologia naturalistă, le situează pe cele trei Parce în cer: cele trei torcătoare reprezintă Aurora. Ziua şi Noaptea.

2 Gerhardt HaUPTMANN. *Le Me cre ani de Soana*, trad. fr… p. 107.

După ce vom fi citit, educându-ne cu privire la temele imaginaţiei aeriene, asemenea pagini în care imaginile sunt poate cam prea insistente, vom fi mai bine pregătiţi să gustăm farmecul aerian, uimitor de subtil din *Torcătoarea* de Paul Valéry. S-ar părea că ceva din materia cerului vine să lucreze pe pământ:

Aşezată, torcătoarea în albastrul ferestrei

Obosită, căci a băut azurul…

Un arbust şi aerul pur fac un viu izvor

O tulpină, pe care vântul vagabond se-odihneşte, înclină vanul salut al înstelatei graţii.

Magnific dedicându-şi, vârtelniţei bătrâne, trandafirul.

În fiecare strofă există puţin aer pur, puţin aer albastru, un fulg poposit ici-colo…

II

Această putere formală a amorfului pe care o simţim în acţiune în „reveria norilor", această totală continuitate a deformării trebuie să fie înţelese într-o adevărată participare dinamică. „Nu-i mare depărtare, prin pasăre, de la nor la om", spune Paul Éluard.1 Dar cu condiţia de a adăuga zborului linear al păsării, zborul care se

rostogoleşte, zborul globulos, rotunjimea bulelor uşoare. Continuitatea în dinamism înlocuieşte discontinuităţile fiinţelor imobile. Lucrurile sunt mai distincte între ele, mai străine în raport cu subiectul, când sunt imobile. Când încep să se mişte, stârnesc în noi dorinţe şi nevoi adormite. „Materia, mişcarea, necesitatea şi dorinţa sunt inseparabile. Onoarea de a trăi merită efortul de a însufleţi”, spune Paul Éluard în concluzie. Dintr-odată, spre a vorbi ca Supervielle, în faţa lentei mişcări a norilor, ştim „ce se petrece îndărătul nemişcării”. Mişcarea are mai multă omogenitate

1 Paul luard, *Donner a voii*; p. 97.

onirică decât fiinţa. Ea asociază fiinţele cele mai diverse. Imaginaţia dinamică pune „în aceeaşi mişcare”, şi nu „în acelaşi sac”, obiecte eteroclite şi iată cum o lume se alcătuieşte şi se îmbină sub ochii noştri. Când Éluard scrie (op. cit., p. 102): „Vedem adeseori nori pe masă. Adeseori vedem şi pahare, mâini, pipe, cărţi de joc, fructe, cuţite, păsări şi peşti”, el încadrează, în inspiraţia-i onirică, obiectele imobile prin fiinţele mobilităţii. La începutul visului norii, la sfârşitul lui peştii şi păsările sunt inductori de mişcare. Norii de pe masă vor zbura şi vor înota în cele din urmă, împreună cu păsările şi cu peştii, după ce vor fi pus încetişor în mişcare obiectele inerte. Prima datorie a poetului este să pună în mişcare în noi o materie din adâncuri, care vrea să viseze.

În interminabilele noastre reverii în faţa cerului, de îndată ce norii coboară pe masa de piatră, în căuşul palmelor noastre, s-ar părea că toate obiectele se rotunjesc uşor, că o penumbră albă învăluie cristalele. Lumea are dimensiunea noastră, cerul este pe pământ, mâna noastră atinge cerul. Mâna lui Supervielle va modela norul. Norul vine şi el să lucreze în mâna visătoare a lui Éluard. Critica literară nu înţelege multe poeme ale generaţiei noastre, pentru că ea le consideră a fi o lume a formelor, în timp ce ele sunt o lume a mişcării, o devenire poetică. Critica literară uită marea lecţie a lui Novalis: „Poezia este arta dinamismului psihic” – „*Gemiiiserregungskunst*” (citat de Spenle, *Novalis*, 1903, p. 356). Să lăsăm la o parte formele vane, să depăşim jocul descris de noi înşine. Norul, mişcare lentă şi rotundă, mişcare albă, mişcare ce se prăbuşeşte fără zgomot, stârneşte în noi o viaţă imaginară molatică, rotundă, palidă, tăcută, pufoasă... în beţia ei

dinamică, imaginaţia se foloseşte de nor ca de o ectoplasmă care ne sensibilizează mobilitatea cu timpul, nimic nu poate rezista invitaţiei la călătorie făcute nouă de norii care, lent, se duc şi vin, sus. sus de tot, pe cerul albastru. Visătorului i se pare că norul poate lua cu sine totul: nefericirea, metalul şi strigătul. Mireasma de „fragi de pădure”, se întreabă Supervielle:

Cum s-o putem lua când nu-i decât un nor în buzunarele noastre sparte?

Dar nimic nu-i pare uimitor acestui nimic care alunecă

Nimic nu-i pare atât de greu încât să nu-l poată duce.

198

Aerul şi visele într-un alt poem al lui Supervielle, oameni elastici, obosiţi de ponderabilitate, îmbarcă un întreg univers:

Din cele trei catarge zbura-vor câteva valuri pe lături, Cătunele vor merge în cer, cu tot cu jgheaburi de adăpat şi spălătorese.

Şi lanurile de grâu cu râsetele în cascadă ale macilor; Girafe câte vrei în hăţişul norilor, Un elefant se va căţăra pe culmea înzăpezită a aerului: în apa cerească luci-vor marsuinii şi sardelele, şi bărci ce urcă până la surâsul îngerilor...

(*Gravitaţii*, *p*. *202*)

Pagina se termină printr-o trezire a morţilor. Ei sunt târâţi de dinamica aeriană a celor vii, călăuziţi de ascensiunea norilor pe cerul albastru. Atunci, după cum spune contesa de Noailles: „Azurul, valul, pământul, totul e zbor”.

Norul este luat şi drept un mesager. Uneori, la poeţii indieni, el este, ne spune de Gubernatis (*Mitologia plantelor*, *t* I, p. 240), „reprezentat ca o frunză dusă de vânt”, şi el adaugă într-o notă: „Schiller, în *Maria Stuart*, a suferit cu siguranţă influenţa unei străvechi idei populare atunci când spune unui nor dorinţele şi părerile de rău ale reginei captive”.

III

Cel care ar vrea să nege rolul imaginaţiei dinamice în viaţa imaginară ar trebui doar întrebat cum explică norul greu şi norul uşor, norul care ne apasă şi norul care ne atrage în înaltul cerului. Pe de o parte, într-o dialectică imediată, s-ar înscrie cuvintele lui Supervielle: „Totul îmi este nor, şi mi-e ca şi cum aş muri”, iar pe de altă parte poemul în proză – primul, cel prin care se deschide culegerea – al lui Baudelaire:

— Şi ce-ţi place ţie, ciudatule străin?

— Îmi plac norii… norii care trec pe cer… acolo… minunaţii nori!

Fără nicio descriere, în mod direct, un nor ne atrage, un altul ne înspăimântă. Nu-i nevoie de tunet pentru ca norii, ca în furtuna criminală din *Prinţesa Mateine*[1], să zguduie castelul blestemat, „din pivniţă şi până-n pod”. Un nor întunecat e de ajuns pentru ca nefericirea să *apese* pe întregul univers.

Pentru a explica senzaţia de sufocare pe care o suscită un cer scund nu e de ajuns să legăm între ele conceptele de scund şi greu. Participarea imaginaţiei este mai intimă, norul greu este simţit ca un rău al cerului, ca un rău ce-l doboară pe visător, ca un rău din care i se trage moartea

Această maladie a norului greu şi plutind la mică înălţime trebuie raportată – pentru a-i înţelege esenţa imaginară – la funcţia cu adevărat activă a imaginaţiei norilor. În aspectul ei imaginar pozitiv, funcţia imaginaţiei norilor este o invitaţie la ascensiune. Reveria normală urmează norul ca pe o ascensiune substanţială ce sfârşeşte prin cea mai înaltă sublimare, printr-o dizolvare, la zenit, în cerul albastru. Adevăraţii nori, norişorii se dizolvă la marea înălţime. E cu neputinţă să ne închipuim un norişor care să dispară prin cădere. Norişorul, norul uşor este tema ascensională cea mai sigură şi care comportă cea mai mare regularitate. Este un sfat permanent pentru sublimare, în *Thel* de William Blake, norişorul îi spune Sfintei Fecioare: „Dispar spre a intra într-o viaţă înzecită, în pace şi în preasfintele extazuri” [2].

Imaginaţia formelor, care este adeseori naiv materialistă, sugerează în gravuri acele lungi poteci pierdute în nori pe care înaintează procesiunile de aleşi ai Domnului ce urcă la cer. Dar aceste imagini realizate de imaginaţia formelor au, în imaginaţia dinamică şi aeriană, o origine mai profundă. Sufletul care visează în faţa norului uşor primeşte totodată imaginea materială a unei efuziuni şi imaginea dinamică a unei ascensiuni. Într-o asemenea reverie a norului ce se pierde în cerul albastru, fiinţa care visează participă din plin la o sublimare totală. Este cu adevărat imaginea sublimării absolute. Este călătoria extremă.

Maeterlinck, *La princesse Mateine*, actul V.

2 William Blake, *Premiers livres prophe tiques*, trad. fr., p. 98.

IV

O pagină din Goethe ne oferă o analiză amănunţită a imaginaţiei norilor. După îndelungi cugetări asupra lucrării meteorologului englez Howard, s-ar părea că poetul vrea să se unească cu natura prin inspiraţia poetică. Stratus, Cumulus, Cirrus şi Nimbus ne vor da patru imagini directe, trăite, de psihologie ascensională evidentă.

STRATUS

Când, din liniştita oglindă a apelor, o ceaţă se ridică şi se desfăşoară ca un singur vaier, luna, dimpreună cu unduitorul fenomen, pare o fantomă care creează fantome: atunci, o, natură, suntem cu toţii, după cum o şi mărturisim, ca nişte copii cuprinşi de veselie! Apoi, ceaţa se înalţă în jurul muntelui, strat după strat, întunecă în depărtare ţinutul din mijloc, gata oricând să cadă prefăcută în ploaie sau să urce ca un abur.

CUMULUS

Şi dacă impunătoarea masă este chemată în înălţimile văzduhului, norul se opreşte ca o sferă magnifică; şi vesteşte, în forma-i hotărâtă, puterea de acţiune şi, lucru de care vă temeţi şi pe care chiar îl simţiţi, că în înalturi e ameninţarea, iar cutremurul e în adâncuri.

CIRRUS

Dar nobilul impuls îl sileşte să urce şi mai mult Izbăvirea lui e uşoară şi divină constrângere. O grămadă de nori se risipeşte în câlţi de lână, ca nişte oi săltăreţe, turmă pieptănată uşor de mâna păstorului. Astfel, ceea ce aici ia naştere încetişor acolo sus se scurge fără zgomot la pieptul şi în mâna tatălui.

NIMBUS

Şi ceea ce s-a adunat acolo sus cade, atras de forţa pământului: furtuni furioase, desfăşurându-se şi împrăştiindu-se ca o armată. Destin activ şi pasiv al pământului! Dar ridicaţi-vă privirile odată cu imaginea: cuvântul coboară, căci el descrie; spiritul vrea să urce acolo unde el rămâne veşnic.

Spre luare-aminte

Şi când vom fi desluşit toate astea, va trebui să dăm lucrului

despărţit darurile vieţii, şi să ne bucurăm de o viaţă ce continuă.

Dacă aşadar pictorul, poetul, familiarizat cu analiza lui Howard, în ceasurile de dimineaţă şi de seară, contemplă şi observă atmosfera, ei transpun ceea ce o caracterizează, dar lumile aeriene le dăruiesc tonurile suave, nuanţate, pentru ca să le surprindă, să le simtă şi să le exprime.

În această pagină, amestecul de idei abstracte şi de imagini îl poate tulbura pe cititor. Dar privind-o mai cu atenţie, eşti frapat de pluralismul substanţei imaginare a norului. Ducând acest pluralism încă şi mai departe, am intra într-o relaţie de adevărată simpatie cu viaţa norilor. Astfel, între *cumulus ce se rostogoleşte* şi *cumulus care tună*, reveria poate încă stabili diferenţa care există între joc şi ameninţare.2 în *nimbusul* care atârnă undeva între urcuş şi coborâre, se află de asemenea în pregătire multe reverii diferite. Oricum, citindu-l pe Goethe trebuie să recunoaştem că reveria norului nu este pe deplin analizată prin contemplarea formelor. Reveria norului cere o participare mai profundă; ea atribuie norului o materie blândă sau ameninţătoare, o putere de acţiune sau o putere de ştergere şi de pace.

Se pare că Goethe a dorit să pună cunoştinţe obiective la baza acestor imagini poetice.

Reveria norilor mai ales permite uneori o acumulare de imagini mai eterogene. Cerul de furtună, cu mişcarea lui, cu bubuitul şi fulgerele sale, va fi descris în două mici strofe ale unui poem de N. Lenau (*Die Heideschenke*, strofele 10 – 11): Norii sunt turme, norii ce se rotesc în galop, în timp ce vântul, bun călăreţ, îi mână şfichiuindu-i cu „biciul fulgerului”. Am putea spune că această contemplare a norilor ne pune în faţa unei lumi unde există tot atâtea forme câte mişcări; mişcările

1 *Oeuvres complètes*, trad. fr. Porchat. XXVII, I. p. 315.

2 De exemplu, reveria jucăuşă a lui Jules La FORGUE, care simte că un nor este o mişcare, va crea acest vers (*Oeuvres complètes*, I. p. 93): CUMULUS: Indolente legănări, pe care – un vânt tremurat.

Le piaptănă într-o frumoasă seară…

Aerul şi visele creează forme, formele sunt în mişcare, iar mişcarea le deformează întruna Este un univers de forme în continuă transformare.

Temperamentele poetice cele mai diferite se pot desfăta, după

cum spune Baudelaire, cu aceste „frumuseţi meteorologice” 1. Studiind cerul unui peisagist, Baudelaire scrie: „Aceşti nori cu forme fantastice şi luminoase, aceste tenebre haotice, aceste imensităţi verzi şi roz, suspendate şi adăugate unele celorlalte, aceste cuptoare larg deschise, aceste firmamente de satin negru sau violet, boţit, răsucit sau sfâşiat, aceste orizonturi în doliu sau din care şiroieşte metalul topit, toate aceste splendori mi s-au urcat la cap ca o băutură îmbătătoare sau ca elocinţa opiumului”. Baudelaire, omul oraşului, poetul umanului, cuprins dintr-odată de puterea contemplării cosmice, adaugă: „Lucru ciudat, nu mi s-a întâmplat nici măcar o singură dată să mă plâng de absenţa omului în faţa acestor magii lichide sau aeriene”.

V

Mai precis, imaginaţia dinamică a norului ni se pare singurul mijloc de a da o explicaţie psihologică miturilor poetice care folosesc *covorul magic*, *mantia magică* pe care atâţia povestitori le-au luat de-a gata – fără să se supună cu adevărat legilor imaginaţiei – din talmeş-balmeşul de imagini al unui bazar oriental. Aceşti autori se grăbesc întotdeauna să ne spună lucruri omeneşti, mult prea omeneşti. Pentru ei, norul este un mijloc de transport care trebuie să ne conducă într-o ţară în care vom vedea un nou act al bătrânei comedii umane. Puterea onirică a călătoriei s-a pierdut cu totul. Şi totuşi imaginea este puternică în momentul pornirii; am dori-o prolixă, multiplă. Dar vai! mantia magică este o mantie confecţionată! Psihologul trebuie să se descurce cu câteva observaţii spre a-i studia funcţia de vis natural. Să dăm câteva exemple care vor fi de-ajuns pentru a dovedi continuitatea zborului oniric, a călătoriei

1 Baudelaire, *Curiosite's esthétiques*, ed. Calmann-Levy. p. 334.

în nori şi a mantiei magice. Vom înţelege astfel mai bine rolul creator al imaginaţiei dinamice.

În *Vrăjitorul Merlin*, Edgar Quinet scrie (L II, p. 26): Vrăjitorul „era învăluit într-o mantie ce i se înfăşură în jurul trupului, iar cu unul dintre picioarele sale goale împingea norii care-l duceau repede de parcă ar fi fost purtat de aripi de vultur”. După cum vedem, bogăţia onirică este aici desigur prea concentrată. Un analist al imaginarului ar vrea ca zborul oniric să fie descris în toate amănuntele sale, începând

cu prima izbitură de călcâi dată în pământ; dar aici visătorul merge pe nor; el îi cere un impuls norului, norul este cel care-l duce ca o mantie care curând este o aripă, o aripă de vultur. Totul participă în acelaşi timp la zbor, într-un conglomerat de imagini aeriene, într-un fascicul de forţe zburătoare. O literatură care ar pune imaginile înaintea ideilor ne-ar da răgazul să trăim atât de mari metamorfoze! în aceasta constă vraja activă! Dar scriitorul nu ne dă decât un spectacol magic. El, care posedă experienţa călătoriei în sine, nu ne arată decât călătoria

Am putea face aceleaşi observaţii cu privire la *vălul Elenei* din al doilea *Faust* (trad. fr. Porchat, p. 413): „Aceste văluri te vor duce în repede zbor, deasupra vulgarelor lucruri, prin văzduh, atât cât vei putea rezista”. Dorinţa de a filosofa, de a manevra simbolurile intelectualizate, nu-i lasă poetului răgazul de a-şi trăi oniric imaginile. Ne-a lipsit de primele impulsuri ale reveriei sale. Şi totuşi visul este salutar în cel mai înalt grad tocmai când ne desprindem de realitate.

VI

Cum ne-am impus, în această lucrare, să ne luăm exemplele mai ales dintre metaforele literaturii conştiente, a trebuit să lăsăm în afara discuţiei noastre admirabila teză a lui Michel Breal, care prezintă legenda lui Hercule şi a lui Cacus ca pe o adevărată mitologie a cerului înnorat. Se ştie că explicaţia dată de Breal mitului este în esenţă lingvistică. Pentru el (p. 108). vacile cerului sunt o creaţie a limbajului”. În sanscrită, „adăcina verbală care a format substantivul *go* (bou) vine

Aerul şi visele dintr-o rădăcină care înseamnă *a se duce, a merge*. Norii *aleargă* pe cer. Aşadar de fapt nu avem o adevărată metaforă în formula care „numeşte norii *gavas*, adică *cei care merg*” (p. 109). „Limba, încă fluctuantă şi nu foarte sigură în alegerea cuvintelor, a numit două obiecte diferite în funcţie de acelaşi atribut: ea a creat două omonime”. Să observăm de altfel că acest atribut însuşi este pur şi simplu *o mişcare*. Aici în acţiune este *imaginaţia dinamică*. Suntem deci îndreptăţiţi să vorbim de o *omonimie dinamică*.

Citind cu creionul în mână teza lui Breal, vom vedea că toate peripeţiile din legenda lui Geryon îşi găsesc explicaţia în fenomenele cerului înnorat. Mitologia este o meteorologie primitivă.

CAPITOLUL IX *Nebuloasa*

„Un sfert de oră după miezul nopţii; ce maluri te văd trecând, în

nopţile fără nume, o, Nebuloasă-Mumă...”

(JULES LAFORGUE, *Preludii autobiografice*, *Opere complete*, II, p. 64)

I

Visul este o cosmogonie de o seară. În toate nopţile, visătorul reîncepe lumea Orice fiinţă care ştie să se desprindă de grijile zilei, care ştie să-şi investească reveria cu toate puterile singurătăţii, o redă funcţiei ei cosmogonice. Visătorul ştie cât de adevărată este această frază a lui O.V. de Milosz1: „Fizic, cosmosul întreg aleargă în noi”. Visul cosmic, în semiclarităţile somnului, posedă un fel de nebuloasă primitivă din care iscă nenumărate forme. Iar dacă visătorul îşi deschide ochii, el regăseşte pe cer acea pastă de o albeaţă nocturnă mai uşor de mânuit chiar decât norul – cu care poate să facă lumi, la nesfârşit. De aceea, gândirea erudită a acceptat cu multă uşurinţă ipotezele cosmogonice ale ştiinţei moderne, care susţin că lumile îşi au originea într-o nebuloasă primitivă. Iar o carte de vulgarizare cunoaşte un succes extraordinar doar pentru că pe coperta ei se află imaginea unui cer înfăţişat ca un vârtej de nebuloase. Îndărătul unor asemenea imagini lucrează imaginaţia dinamică. În timp ce stelele, comparate adeseori cu nişte cuie de aur, sunt simbolurile fixităţii, nebuloasa, Calea-Lactee – căreia o privire atentă ar trebui să-i atribuie aceeaşi fixitate ca şi stelelor – este, dimpotrivă, contemplată într-o seară, tema unor neîncetate deformări. Imaginea ei este contaminată de nor şi totodată de lapte. În lumina lăptoasă, noaptea se însufleţeşte. O viaţă imaginară se formează în acest lapte aerian. Laptele lunii scaldă pământul, laptele căii lactee rămâne pe cer.

Lafcadio Heam a trăit această curgere celestă a Căii-Lactee. El comentează numeroase poezii japoneze ce au drept temă acest „râu al cerului ” pe care se văd „ierburile acvatice unduind sub vântul tomnatic”, şi unde se aude

1 O.V. de Miłosz, *Ars Magna*. p. 37.

„Plescăitul vâslelor bărcii nocturne” 1. Şi el trage concluzia următoare, trăind într-un sens opus raţionalizării obişnuite, conform unei modalităţi pe care ar trebui s-o numim o deraţionalizare: „Nu mai contemplu Calea-Lactee ca pe un cerc înspăimântător al cosmosului, cu sute de milioane de sori neputincioşi a lumina abisul. O văd ca pe un

râu ceresc. Văd tremurul apei ei strălucitoare şi norii care rătăcesc în preajma malurilor ei… Şi ştiu că rouă care cade este acea pulbere de apă iscată de vâslele Bouarului”. Astfel, în afara oricărei cunoaşteri obiective, în ciuda oricărei cercetări placide, imaginaţia îşi reia drepturile, dând viaţă imaginilor imobile şi inerte. Ea face's* curgă din cer materia Când Descartes va întemeia o cosmologie savantă, în care „cerul este lichid”, vom putea vedea aici raţionalizarea unei reverii uitate.

Am putea de altfel să enunţăm, ca pe un adevărat postulat al imaginaţiei materiale şi dinamice, următoarea propoziţie: *ceea ce este difuz nu este niciodată văzut ca imobil*. Se pare, spune D'Annunzio (*Oraşul mort*, actul III, scena II), că misterioasa „Calea-Lactee palpită la suflarea vântului precum un lung văl”. Orice grămadă alcătuită din entităţi numeroase şi informă apare ca un furnicar. Victor Hugo numeşte Calea-Lactee „furnicarul cerului”. Conform aceluiaşi postulat, licărirea este, pentru fiinţa care visează, mai puternică decât lumina, pentru că esenţa imaginară a licăririi constă în faptul de a se extinde, de a se difuza departe graniţele între care o situează prima privire. De aceea, în contemplarea Calea-Lactee, imaginaţia poate descoperi experienţa unei forţe cosmice blânde. Gustave Kahn ne propune un exemplu pentru această viziune blând amplificatoare2: „Blândeţea Căii-Lactee se răspândea pe un spaţiu mai larg, cu lumi îndepărtate şi mai numeroase, vibrând argintiu, necunoscut, plin de vagi şi dulci făgăduinţe”. Visătorul se lasă legănat de aceste vibraţii imaginare. Pare că regăseşte încrederea dintr-o îndepărtată copilărie. Noaptea este un sân plin cu lapte.

Uneori reveria Căii-Lactee ocupă într-o operă un loc atât de important, încât o poate explica în mare parte. Este, de exemplu, cazul operei lui Jules Laforgue, care ar putea fi cu

1 Lafcadio Heam, *Le Roman de la Voie lactee*, pp. 51 – 61.

2 Gustave Kahn, *Le Cirque solaire*. p. 110.

uşurinţă sistematizată într-un *Cosmos literar al Nebuloasei*. Aceasta este fără îndoială şi originea operei. În *Scrisori către un prieten*, adresate lui Gustave Kahn, citim: „Ţin să-ţi spun… că înainte de a fi fost un diletant şi o paiaţă, am sălăşluit în elementul cosmic”.

Jules Laforgue a iubit din natură materiile colcăitoare şi moi, iar

în ceea ce priveşte alchimia poetică, asemenea unui adevărat fiu al lui Faust, a cunoscut multe transmutări sensibile:

Dacă ai şti, mumă Natură

Dacă ai şti cât sunt de priceput în Tabla ta de Materii! M-ai lua drept contabil Contabil până la moarte!

(*Plângerea lui Faust-fiul*)

Ştiinţa ne spune că viaţa reală a început în mare; viaţa visătoare începe într-un fel de ocean celest în *Litaniile nefericirii*, el îi evocă pe

Cei ce fecundează soarele, călătorind în cerul albastru

Un lac incandescent cade şi-apoi se răspândeşte pretutindeni.

De aici se vor naşte mările din primele timpuri… şi apoi vaietul pădurilor şi toate strigătele din lume. Iar nesfârşita lui reverie întreabă:

Oh! acolo… prin noaptea de mister.

Unde eşti, după atâţia aştri, acum…

O, fluviu haotic, o, Nebuloasă-mumă.

Din care s-a născut Soarele, atotputernicul nostru tată?

(*Crepuscul într-o duminică de vară*, t I, p. 41)

Fără îndoială, sensul cosmic al poemelor lui Laforgue poate să le apară obscur anumitor cititori, dat fiind tonul dezamăgit al poemelor. În multe privinţe, cosmosul lui Laforgue, văzut în principiul lui subiectiv, ar putea trece drept un cosmos al celui scârbit Dar o analiză detaliată a imaginilor ne-ar arăta filiaţii între visătorul scârbit şi lumini coagulate, nopţi zbuciumate de vârtejuri bizare, luni palide şi gelatinoase.

Sunt adjective pe care un psihanalist le-ar sistematiza cu uşurinţă Noi nu le reunim aici decât pentru a arăta felul în care materiile invadează cerul visătorului. Pentru Laforgue, cerul este cu adevărat „un loc unde se visează”. În fiecare noapte, el se duce acolo, „să bea stelele, o, mister!” (p. 62), „să cureţe şantierele de stele”. Iar în faţa Căii-Lactee îşi rosteşte întruna dorinţa: „fii iar plasmă” (p. 63).

În cer ca şi pe pământ, tot ceea ce este vag şi rotund se umflă, de îndată ce intervine reveria o imaginaţie excesivă nu se va mulţumi cu umflarea şi curgerea, ci va vedea, va trăi în clocot ia în această pagină, prea colorată, de o vigoare oarecum forţată, din *Corabia* lui Élémir Bourges (Prolog). Din nor „se revarsă valuri-valuri noi vârtejuri de aur;

iar în adâncurile ce se deschid, forme de animale divine, vultur, taur, lebede orbitor de luminoase, palpită, abia întrezărite prin spuma arzătoare, prin aburii aurii ce vuiesc, clocotind…” Acest vuiet puternic al materiei rotunde este atribuit, într-o contemplare, nopţii celei mai liniştite: „Întreg văzduhul fulguieşte, însămânţat de-această zăpadă aurie”. Aceeaşi impresie ne va fi stârnită de o pagină în care André Arnyvelde visează să participe la viaţa nebuloasei: „Vedeam un fel de haos spasmodic şi incandescent, o pastă de nori de foc schimbându-şi întruna contururile, întinderea şi densitatea. Cozi împletite, ace ca la arici, criniere de flăcări se alungeau în toate sensurile, iar, fluxurile lor furioase, întâlnind frigul din spaţiu, se volatilizau sau cădeau, preschimbate în ploi fierbinţi” 1. Aceste voci care strigă nu neîngăduie să auzim tăcerea nopţii. Milosz2 va înţelege mult mai bine aceste forţe creatoare: „Apropie-ţi de tâmpla-mi urechea şi ascultă. Capul meu este ca piatra de la răspântie şi din torentul cosmic. Iată, vor trece marile care negre şi surde ale Meditaţiei. Apoi, va fi o spaimă, precum o revărsare a apei primordiale. Şi totul va fi tăcere”. În nebuloasa aflată în plină creaţie, Noaptea meditează în tăcere, norii primordiali se adună lent. Această lentoare, această tăcere: iată ce trebuie să păstreze un mare poet.

II

Puterea imaginară şi plasma de imagini îşi schimbă între ele valorile într-o asemenea contemplare. Regăsim aici o nouă aplicaţie a ceea ce numeam, într-un capitol precedent, *imaginaţia generalizată*, pentru a caracteriza imagini în care imaginatul şi imaginantul sunt la fel de indisolubil legaţi ca şi realitatea geometrică şi gândirea geometrică în *relativitatea generalizată*. Puterea imaginantă face corp cu imaginile sale când visătorul frământă pasta celestă Unei magii care de obicei vrea să acţioneze asupra universului îi face loc o magie care lucrează în însăşi inima visătorului. Magia extravertită şi magia introvertită se reunesc într-o exactă reciprocitate. Poezia totală, *poezia perfectă*, spune Hugo von Hoffmannsthal1, „este trupul unui elf, transparent ca aerul, mesagerul cu spirit treaz ce poartă prin văzduh un cuvânt magic: în trecerea lui, el pune stăpânire pe misterul norilor, al stelelor, al înălţimilor, al vânturilor; el transmite formula magică în chip fidel, împletită totuşi cu vocile misterioase ale norilor, ale stelelor, ale înălţimilor şi ale vânturilor”. Mesagerul este una cu mesajul. Lumea

lăuntrică a poetului rivalizează cu universul. „Peisajele sufletului sunt mai minunate decât peisajele cerului înstelat; ele nu au numai căi lactee cu milioane de stele, ci înseşi abisurile lor de umbră sunt viaţă, închid o viaţă infinită, ce rămâne obscură şi se sufocă prin preaplinul ei. Şi e de ajuns o singură clipă ca aceste abisuri în care viaţa se devoră pe sine să se umple de lumină, să se elibereze, să se preschimbe în căi lactee”.

l

André Arnyvelde, *L'Arche*. 1920, p. 36.

2 O.V. de Miłosz. *Ars magna*, p. 35.

Hugo von*Hoffmannsthal, *écrits en prăse*. trad. fr., pp. 169 – 171.

CAPITOLUL X

Arborele aerian

„Arborele se avântă întruna, fremătând din frunze ca din tot atâtea nenumărate aripi”.

(ANDRÉ SUARES, *Vise ale umbrei*, p. 62) I

Pentru a vorbi despre viaţa imaginară trăită într-un raport de simpatie cu regnul vegetal, am avea nevoie de o întreagă carte. Temele generale, ciudat dialectice, ar fi pajiştea şi pădurea, iarba şi arborele, tufişurile, frunzişul şi spinii, lianele şi viţa-de-vie, florile şi fructele – apoi fiinţa însăşi: rădăcina, tulpina şi frunzele – apoi devenirea marcată de anotimpurile înflorite sau desfrunzite – apoi puterile: grâul şi măslinele, trandafirii şi stejarul – viţa-de-vie. Atâta vreme cât nu va fi fost întreprins un studiu sistematic al acestor imagini fundamentale, psihologia imaginaţiei literare va fi lipsită de elemente ce i-ar permite să se constituie într-o doctrină. Ea va rămâne dependentă de imaginaţia imaginilor vizuale, crezând că scriitorul trebuie să descrie ceea ce pictorul pictează. Şi totuşi, cum să nu înţelegem că lumea vegetală se află în raport cu o lume de reverii atât de caracteristice încât am putea desemna multe vegetale ca inductori ai unei reverii speciale. Reveria vegetală este cea mai lentă, cea mai liniştită, cea mai liniştitoare. E de ajuns să ni se redea grădina şi pajiştea, malul şi pădurea, ca să retrăim primele noastre clipe de fericire. Vegetalul păstrează cu fidelitate amintirile reveriilor fericite. El le face să renască odată cu fiecare primăvară. Şi în schimb s-ar părea că reveria noastră, la rându-i, îl face să crească şi mai repede, să aibă flori şi mai frumoase, flori omeneşti. „Arbori ai pădurilor, vă ştiţi la adăpost de mine în misterul vostru vegetal, dar eu sunt cel care vă hrănesc...” 1

Dar botanica visului nu a fost încă alcătuită. Poezia e plină de false imagini. Copiate şi recopiate, aceste imagini inerte străbat literaturile fără să satisfacă imaginaţia florală. Ele încarcă descrierile, crezând că le însufleţesc. Vom simţi acest surplus în *Paradous*, construcţii făcute cu virtuozitate, dar uşor

1 Patrice DE La Tour du Pin. *Psaumes*, p. 87.

de scris dacă ai consultat o enciclopedie cu privire la floră. Dar s-ar părea că desemnarea unei flori prin numele ei tulbură reveria. Ca pe toate fiinţele, pe flori trebuie să le iubeşti înainte de a le numi. Şi nu are nicio importanţă ce nume le dăm. Ar fi cu adevărat de mirare să fim atenţi în vis la numele florilor.

Neputând face ordine în acest „hăţiş”, vrem doar, în următoarele câteva pagini, să insistăm asupra unităţii profunde şi vii a anumitor imagini vegetale. Vom lua drept exemplu imaginea arborelui. O vom studia limitându-ne la principiile imaginaţiei materiale şi ale imaginaţiei dinamice, şi insistând mai ales asupra imaginilor de esenţă aeriană. Este sigur că fiinţa *terestră* a arborelui, viaţa sa subterană vor trebui studiate de o imaginaţie a pământului.

II

În capitolul consacrat energetismului nietzschean, am arătat că *pinul* este pentru imaginaţie un adevărat ax de reverie dinamică. Orice mare visător dinamizat beneficiază de această *imagine verticală*, de această *imagine verticalizantă*. Arborele drept este o forţă evidentă care poartă o viaţă terestră către cerul albastru. De Gubernatis relatează o povestire care pune foarte bine în valoare această forţă a verticalităţii1: „La Ahorn, lângă Cobourg, un vânt înspăimântător, stârnit de o vrăjitoare, înclinase clopotniţa unei biserici: toată lumea din satele înconjurătoare îşi bătea joc de asemenea întâmplare; un păstor, spre a-şi izbăvi satul de o asemenea ruşine, a legat o funie (de clopotniţă şi de un pin despre care se mai vorbeşte încă şi astăzi) şi, prin invocări şi imprecaţii magice, a izbutit să îndrepte clopotniţa”. E cea mai bună lecţie despre dinamica pinului: „Haide, fii drept ca şi mine, îi spune copacul visătorului prăbuşit, ridică-te”.

Arborele reuneşte şi ordonează elementele cele mai diverse. Pinul, spune Claudel2, „se înalţă printr-o sforţare, şi în

1 De Gubernatis, *La iJmologie des Plantes*, Paris, 1882. t II. p. 292

2 Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, p. 148.

Aerul ţi visele timp ce se leagă de pământ prin numeroasele-i rădăcini, merrir brele-i multiple şi divergente, atenuate până la ţesutul fragil şi sensibil al frunzelor, prin care va căuta în aerul însuşi şi în lumină un punct de sprijin, constituie nu numai gestul, ci şi actul său esenţial şi condiţia staturii sale". Nu putem spune într-un mod mai condensat gestul arborelui, actul său vertical esenţial, caracterul său „aerian, suspendat" (p. 152). Este atât de drept, încât el stabilizează însuşi universul aerian.

Sub titlul cam prea ludic *Despre nebunia vegetalelor*, Francis Jammes simpatizează cu arborele drept: „Mă gândesc la arbori, căci ei îşi caută neîncetat echilibrul aerian... Aşa este şi viaţa acestui smochin, care seamănă cu cea a unui poet: o viaţă dominată de căutarea luminii şi de dificultatea de a *se menţine în echilibru'1*.

Unii meri, preferând menţinerii echilibrului frumuseţea fructelor, se frâng. Sunt meri nebuni.1

De altfel, imaginaţiile cele mai diverse, bântuite de foc, acvatice, terestre sau aeriene, îşi vor putea retrăi temele favorite prin această viaţă verticală. Unii visează, ca Schopenhauer, la viaţa subterană a pinului. Alţii, la foşnetul mânios al acelor de pin bătute de vânt. Alţii simt cu putere victoria acvatică a vieţii vegetale: ei „aud" cum urcă seva Eroul unui roman al lui Gerhardt Hauptmann2 „atinge triunghiul unui castan" şi simte „sevele hrănitoare ce încep să urce în el". E un exemplu de exagerare a relaţiei simpatetice cu vegetalul. Alţii ştiu, parcă din instinct, că arborele este tatăl focului: ei visează la nesfârşit la acei arbori calzi în care se pregăteşte fericirea de a arde: la dafinii şi la tufele de merişor care pocnesc în sobă, la curpenii ce se răsucesc cuprinşi de flăcări, la *răşini*, materie de foc şi de lumină a cărei aromă arde într-o vară fierbinte.

Astfel, unul şi acelaşi obiect din lume poate să ofere „spectrul complet" al imaginaţiilor materiale. Visele cele mai diverse se întâlnesc într-una şi aceeaşi imagine materială. Suntem cu atât mai frapaţi de faptul că aceste vise diverse, în

1 Francis Jammes, *Pense e des Jardins*, 1906, p. 44.

2 Gerhardt Hauptmann, *Le me cre ani de Soana*. trad. fr., p. 106.

fața unui arbore înalt și drept, suferă toate o anumită orientare. Psihologia verticală își impune imaginea primordială.

Nici chiar motive ca acelea pe care le suscită prelucrarea lemnului nu izbutesc să șteargă imaginea copacului viu. În fibrele sale, lemnul păstrează totdeauna amintirea vigorii sale verticale, și trebuie să fii foarte priceput dacă vrei să lupţi împotriva sensului fibrelor lemnoase. De aceea, pentru anumite psihisme, lemnul este un fel de al cincilea element – a cincea materie –, și nu rareori întâlnești, de exemplu în filosofiile orientale, lemnul printre elementele fundamentale. Dar o astfel de desemnare implică prelucrarea lemnului; după părerea noastră, ea este o reverie a lui *homo faber*. Ea trebuie să confere o nouă nuanţă unei psihologii a meşterului. Dat fiind că în această carte ne mărginim la o psihologie a reveriei şi a visului, trebuie să recunoaştem că lemnul este lipsit de importanţă pentru onirismul profund. Deși arborii și pădurile joacă un rol atât de mare în viaţa noastră nocturnă, lemnul însuși nu figurează deloc în ea. Visul nu-i instrumental. El nu se serveşte *de mijloace*, el trăieşte de-a dreptul în ordinea *scopurilor*, el imaginează de-a dreptul elementele şi trăieşte de-a dreptul viaţa lor elementară. În visele noastre, plutim fără corabie, fără plută, fără să ne dăm osteneala de a scobi un trunchi de arbore spre a face din el o barcă; în vis, trunchiurile copacilor sunt întotdeauna scobite; trunchiurile copacilor sunt totdeauna gata să ne primească spre a ne culca în ele, ca să dormim în ele un somn îndelungat și sigur de o trezire viguroasă și tânără.

Arborele este deci o fiinţă pe care visul profund nu-l mutilează.

III

Să ne lăsăm acum în voia reveriei noastre despre imaginile arborelui.

Imaginile acestea se dezinteresează pe dată de forme. Arborii au forme atât de diverse! Ei au ramuri atât de multe, atât de divergente! Cu atât maMrapantă ne va apărea unitatea

 lor de a fi și ceea ce este, în fond, unitatea lor de visare, ţinuta lor.1

Această *unitate de a fi* își are originea, la prima vedere, în trunchiul lor izolat. Dar imaginaţia nu se mulţumeşte cu această unitate izvorâtă din izolare, cu această unitate formală şi exterioară. Să

o lăsăm să prolifereze, să o lăsăm să trăiască şi, treptat, vom simţi în noi înşine cum arborele, fiinţă statică prin excelenţă, capătă de la imaginaţia noastră o miraculaosă viaţă dinamică. Este o progresie ascunsă, lentă, invincibilă. Cucerire a imponderabilităţii, fabricare de lucruri ce zboară, de frunze aeriene şi fremătătoare! Imaginaţia dinamică adoră această fiinţă mereu dreaptă, această fiinţă care nu se culcă niciodată. „Numai arborele, în natură, pentru un motiv exemplar, este vertical, numai el şi omul”. 2 Arborele este un model constant de ţinută dreaptă şi eroică: „Aceşti pini sunt asemenea lui Epictel… Sclavi slăbănogi, dar însetaţi de viaţă, par, în ciuda nefericirii lor, mulţumiţi cu soarta ce le-a fost hărăzită” 3.

Tocmai acest dinamism vertical alcătuieşte, între iarbă şi arbore, dialectica fundamentală a imaginaţiei vegetale. Oricât de dreapta ar fi umbela pe vremea cositului, ea menţine linia orizontală a uriaşei pajişti. Oricât ar fi de înflorită, ea rămâne spuma unei mări de verdeaţă care unduieşte molatic într-o dimineaţă de vară. Numai arborele menţine cu fermitate, pentru imaginaţia dinamică, constanţa verticală.

IV

Dar ca să simţim cu adevărat acţiunea unei forţe imaginare este şi mai bine, oricât de paradoxal ar putea să pară, s-o surprindem în cea mai blândă solicitare a ei, în acţiunea ei

Trebuie să observăm că „forma” unui arbore nu poate fi transpusă în literatură. De fapt. nici nu se încearcă asta. Iar când grădinarul – *homofaber* cu foarfeci – vrea să dea o formă geometrică tufişului de t: să sau arborelui-vieui. reveria vede în încercarea lui un gesi derizoriu. Dacă comicul este un element mecanic placat pe un element viu, supremul ridicol constă în elementul geometric placat pe cel vegetal. Aşa a luat naştere ceea ce Nietzsche numeşte „rococoul în horticultura” (*Aurore*. § 427).

— Paul Claudel. *La Connaissance de l'Esi*. p. 148.

J Joachim Gasql EL. // v *o une volupte dans la douleur*… p. 27.

cea mai puţin insistentă, cea mai pur incoativă. Vom studia, din această perspectivă, odată cu dinamica arborelui, una dintre inducţiile cele mai lente, cele mai fraterne, cea a visătorului ce stă cu spinarea uşor lipită de arbore.

Să recitim această pagină a lui Rilke1: „Mergând în sus şi în jos, după obiceiul său, cu o carte, se sprijinise, cam în dreptul umărului, de creanga unui arbust şi, pe dată, se simţi atât de plăcut susţinut şi atât de odihnit în această poziţie, încât rămase astfel, fără să mai citească, pe de-a-ntregul cufundat în natură, într-o contemplare aproape inconştientă...” Astfel începe o contemplare pur dinamică, asemenea unui lin schimb de forţe ale visătorului şi ale cosmosului, fără ca nimic să se coloreze şi să se deseneze sub o privire care visează, sub o privire foarte propriu numită *absentă*. „Era ca şi cum, dinlăuntrul arborelui, trecuseră în el nişte vibraţii aproape imperceptibile... I se părea că nu fusese niciodată însufleţit de mişcări mai line, trupul său era oarecum tratat ca un suflet şi pus în situaţia de a primi o influenţă pe care, în obişnuitele condiţii fizice foarte nete, nici măcar n-ar fi simţit-o. La această impresie se adăuga şi faptul că, în primele clipe, nu reuşea să definească sensul prin care primea un mesaj atât de firav şi totodată atât de vast; în plus, starea pe care i-o dădea această comunicare era atât de perfectă şi atât de continuă, diferită de toate celelalte, dar atât de cu neputinţă de a fi reprezentată prin întărirea sau agravarea unor evenimente trăite, încât în ciuda acestei încântări, nu-ţi putea trece prin minte s-o numeşti bucurie. Dar ce importanţă are asta? Străduindu-se să-şi observe până şi impresiile cele mai impalpabile, se întrebă cu insistenţă ce i se întâmplă. şi găsi aproape pe dată o expresie care-l mulţumea: era purtat de cealaltă parte a naturii” (p. 110). Iată o admirabilă pagină în care fiinţa, liniştită de prezenţa unui sprijin foarte simplu, abia solicitat de o viaţă imperceptibilă, şi fără să mai ia nimic din substanţa lumii, se simte de partea cealaltă a lumii, foarte aproape de lenta voinţă generală, de acord cu timpul lent. bine alungit pe fibra fără noduri. Visătorul este atunci simplul fenomen al creşterii verticale a arborelui; el nu mai are decât gândul de a fi „drept (în propriul său corp), privind parcă aiurea”. Şi Rilke ajunge la această totală puritate a imaginaţiei dinamice: corpul

Rilke. *Fragments en prose*. trad. fr... p.

m.

 visătorului care a găsit sprijin în arbore este „bun, cel mult, să rămână în picioare, pur şi prudent...”. Omul, ca şi arborele, este o fiinţă în care vin şi stau drepte forţe nedesluşite. Imaginaţia dinamică se mulţumeşte doar cu atât spre a-şi începe visele aeriene.

Totul se ordonează apoi în această sigură verticalitate. Dacă nu a primit această inducţie, cititorul nu poate să lege cu adevărat imaginile între ele, iar pagina rilkeană rămâne săracă şi inertă. Dimpotrivă, urmând lecţiile imaginaţiei dinamice, ne dăm seama că pagina rilkeană este înainte de orice o *imagine de mişcare*, un sfat de mişcare vegetantă.

De pagina lui Rilke putem apropia – explicând astfel un poet printr-un alt poet – o frumoasă imagine a vegetalismului lui Maurice de Guerin1: „Cine poate să-şi spună, într-un azil, dacă nu cumva se află pe vreo înălţime, şi încă pe cea mai absolută la care a putut vreodată ajunge?... O, dacă aş cuceri aceste înălţimi! Când îmi voi găsi oare liniştea? Odinioară, zeii au făcut să crească în jurul (unor înţelepţi) o natură vegetală care absorbea în strânsoarea ei, pe măsură ce se înălţa, trupul lor îmbătrânit, şi punea în locul vieţii lor, uzată de vârsta bătrâneţii, viaţa puternică şi mută care domneşte sub scoarţa stejarilor. Aceşti muritori, acum nemişcaţi, nu se mai zbuciumau decât prin vârfurile ramurilor lor tulburate de vânt... Să te hrăneşti cu o sevă aleasă de tine în elemente, să te învălui, să le pari oamenilor puternic prin rădăcini şi de o mare indiferenţă, ca anumite mari trunchiuri de arbori pe care le admirăm în păduri, să nu scoţi, la întâmplare, decât câteva sunete vagi, dar profunde, asemenea foşnetelor frunzişului bogat ce imită murmurul mării: iată o stare de viaţă ce mi se pare demnă de orice efort şi care poate fi opusă oamenilor şi întâmplărilor zilei”. 2 Acest vegetalism al culmilorarată că, pentru Maurice de Guerin, imaginaţia este o viaţă situată la înălţime. Arborele îl ajută pe poet „să învingă înălţimea, să depăşească toate culmile, să trăiască o viaţă aerată, aeriană. Iată

1 Maurice DE Guerin. *Journal*, *Morceaux choisis*. Mercure de France, p. 119.

2 O carte publicată la Rouen. În 1723. fără numele autorului, sub titlul *Principales merveilles de la Nature*, înfăţişează o gravură în care *trunchiul* unui arbore este continuat de *trunchiul* unui bărbat. Activitatea onirică explică această etimologie mai bine decât orice activitate conceptuală.

de ce ne uimeşte această părere a lui Sainte-Beuve despre pagina mai sus citată, pagină atât de fidelă faţă de reveria vegetală:

„(Maurice de Guerin) visa la o bizară metamorfozare în arbore”. Nu este vorba aici de o eroare de detaliu, căci nu există eroare de detaliu când analizezi imaginaţia elementelor la un poet. Se pare că Sainte-Beuve a rămas străin de imaginaţia dinamică ce însufleţeşte multe pagini din opera solitarului din Cayla. În chip de concluzie la părerea pe care am citat-o, Sainte-Beuve nu ezită să adauge: „Dar acest destin de bătrân, acest sfârşit vrednic de Philemon şi de Baucis sunt potrivite cel mult pentru înţelepciunea unui Laprade...”

Vom fi mai puţin severi decât Sainte-Beuve dacă vom compara blândeţea sugestiilor vegetalismului lui Maurice de Guerin cu alte utilizări foarte factice ale legendei lui Philemon şi Baucis. Astfel, în povestirea lui Nathaniel Hawthorne: *The miraculous Pitcher*, nicio virtute onirică nu acţionează în subita transformare a celor doi bătrâni în stejar şi în tei1

În opera lui D.H. Lawrence pot fi găsite mai multe pagini în care visătorul trăieşte metamorfozarea în arbore. De exemplu (*Fantezia inconştientului*, trad fr., p. 51): „Aş vrea să fiu un arbore timp de câteva clipe... El veghează aici precum un turn, iar eu, stând jos, mă simt la adăpost îmi place să-l simt cum veghează deasupra mea”. Lui Lawrence îi place (p. 50) să se aşeze în mijlocul rădăcinilor, să se cuibărească acolo, sprijinindu-se de un trup puternic, şi să nu-i mai pese de nimic... „Iată-mă între degetele lui de la picioare ca o ploşniţă de pădure, iar el mă domină, în tăcere. Simt curgerea şi zvâcnetul *sângelui său*... E întors spre două direcţii diferite. Cu un avânt uluitor, se proiectează în jos, până în miezul pământului, până acolo unde oamenii morţi se cufundă în întuneric, în umedul şi densul sălaş subteran şi, pe de altă parte, se întoarce către înălţimile văzduhului... Cât e de vast, de puternic şi de exultant în amândouă direcţiile! Şi în tot acest timp, niciun chip, niciun gând. Unde-i sufletul lui? Dar unde e sufletul nostru?” 2

1 Nathaniel Hawthorne. *A Wonder Bookand Tangle Wood-Tales*.

2 Cel care se ocupă de o reverie terestră a arborelui ar trebui să cerceteze şi alte pagini de Lawrence. Acesta trăieşte viaţa rădăcinilor ca un terestru. El notează. În fraze scurte... uriaşa lăcomie a rădăcinilor. Lubricitatea lor” (p. 51). El crede că elanul copacului se datorează în întregime pământului (p. 95): „Un arbore creşte drept atunci când are rădăcini adânci”. Tocmai această viaţă „din adâncuri” îl înspăimântă (p. 51): „Mă temeam de arborii de altă dată. Mă temeam

de lăcomia lor. de lăcomia lor ce se năpustea orbeşte” (p. 49): „Voinţa unui arbore este un lucru înspăimântător”.

V

De ce oare cuvântul *cocoţat* comportă o notă batjocoritoare? Şi totuşi, ce face cocoşul pe vârful clopotniţei? Ce face pasărea pe marele arbore de piatră? Nu-i adaugă ea oare o aripă înălţimii nemişcate? Culmile rigide nu sunt pe deplin aeriene. Imaginaţia dinamică cere ca la înălţime totul să fie cuprins de emoţie. Sub numele de reverie cocoţată vom înfăţişa un tip de reverie dinamică ce, trecând de la real la imaginar, ne va îngădui să urmărim trecerea imaginaţiei culmilor spre imaginaţia mişcării legănate.

Vom găsi un exemplu de *visare cocoţată*, care se dă drept o experienţă familiară pozitivă, în *Titanul* de Jean-Paul 1: „Adeseori, în luna mai, se adăpostise în vârful unui măr uriaş, ale cărui ramuri alcătuiau un fel de încăpere căptuşită cu frunziş; îi plăcea să se simtă legănat, când încetişor, când cu mişcări violente. Uneori, vârful înalt unde se afla, izbit de un vârtej de vânt, mângâia iarba fragedă a pajiştii, apoi, înălţându-se cu putere, îşi relua vechiul loc printre nori. Acest arbore îi părea a fi asemenea vieţii veşnice; rădăcinile lui ajungeau până în infern; creştetu-i mândru cerceta cerul, iar el, inocentul Albano, singur în acest chioşc aerian, locuitor al unei lumi fantastice create de bagheta imaginaţiei sale, se supunea nepăsător furtunii ce împingea acoperişul palatului său din zi în noapte şi din noapte în zi”. Totul capătă proporţii în acest text, aşa cum şi trebuie să se petreacă lucrurile într-o pagină realistă a *Imaginarului*; arborele uneşte infernalul cu celestul, aerul cu pământul; el oscilează de la zi la noapte şi de la noapte la zi. Legănatul său intensifică furtuna: vârful se apleacă până la iarba pajiştii! Iar apoi, pe dată, cu câtă forţă este redat cerului albastru idealul locuitor al frunzişului!

Cel care a citit şi a visat deasupra pământului. Între ramurile unui nuc bătrân. se va regăsi în reveria lui Jean-Paul. Excesul mişcării nu-l va stingheri, căci exagerarea vrea doar să trezească impulsuri primordiale. El va înţelege că arborele este cu adevărat o locuinţă, un fel de castel de vis. Va citi, dinamic şi oniric, această proză puternic ritmată a lui Chateaubriand, a

1 Jean-Paul Richter. *Le Titan*, traci. fr. Chasles. t. I… p. 35.

cărei profunzime a fost arătată de Pius Servien: „... Când vânturile coborau din cer spre a legăna marele cedru, când castelul aerian construit pe ramuri, plutea împreună cu păsările şi cu călătorii adormiţi în cotloanele sale, când nenumărate suspine se auzeau din coridoarele şi de sub bolţile mişcătorului edificiu...” 1 Mişcarea fiinţei aeriene şi răsuflarea poetului nu găsesc oare aici, în proza lui Chateaubriand, o uniune atât de intimă încât putem vedea în ea un frumos exemplu de poezie respiratorie şi de poezie dinamică?

De reveria cocoţată poate fi apropiată imaginea unui *cuib din vârful cel mai înalt al arborelui*, a unui cuib la care nu ajunge căldura cuiburilor terestre. Vom găsi un astfel de exemplu într-o pagină prin care Jack London recunoaşte o reminiscenţă a omului arboricol2: „Visul cel mai obişnuit din prima mea copilărie: mi se părea că eram foarte mic şi că mă ghemuisem într-un fel de cuib făcut din ramuri şi crenguţe. Câteodată eram întins pe spate. Se pare că îmi petreceam multe ore în această poziţie, atent la soarele care se juca în frunzişul de deasupra capului meu şi la vântul care mişca întruna frunzele. Adeseori cuibul însuşi se legăna dintr-o parte în alta, când vântul era puternic.

Dar în timp ce mă odihneam astfel în cuibul meu, eram totodată pradă senzaţiei că sub mine se cască un gol înspăimântător. Nu-l văzusem niciodată, nu-l privisem niciodată peste marginile cuibului; dar ştiam de existenţa acestui gol deschis chiar sub mine, care mă ameninţa întruna precum botul căscat al unui monstru”. Trebuie să mai subliniez încă o dată în treacăt această metaforă a unui abis care este asemenea unui bot căscat de fiară? Este o imagine ce revine la scriitorii cei mai diverşi.

„Acest vis, continuă Jack London, în care eram pasiv şi care era mai curând o stare decât un act, l-am avut adeseori în timpul primei mele copilării”. Pe această bază onirică, Jack London îşi scrie apoi romanul preistoric. Incidentele din acest roman devin curând prea omeneşti, dar elementul vis are o formă primordială. Reveria explică imaginea cuibului cu toate

— Pius Servien, *Lyrisme ei structurez sonores*. Nouvelles méthodes d’analyse des rythmes appliques a *Atala* de Chateaubriand. p. 81.2 Jack London. *Avânt Adam*, trad. fr. Deshes din, p. 38.

Aerul şi visele privilegiile sale. Cuibul – unul dintre cuvintele cele mai valorizate din toate limbile – comportă aici o dramă latentă. El nu oferă securitatea peşterii şi a cavernei. În arbore, legănatul rămâne o primejdie atâta vreme cât fiinţa nu capătă conştiinţa agilităţii, imponderabilităţii, priceperii sale de a se „agăţa de ramuri”. Viaţa în arbore este astfel un refugiu şi totodată d primejdie. Este visată adeseori, şi totdeauna în acelaşi fel. Este una dintre marile reverii naturale.1 Este totodată o singurătate specială şi aderarea la o viaţă aeriană hotărât dinamice.

Cum am putea admite, în lipsa imaginaţiei dinamice, să-i atribuim putere stejarului viril şi părintesc? în *Swanevit* de Strindberg, când ducele îşi apără fiica împotriva mamei vitrege, imaginea dinamică se impune pe dată, fără nicio pregătire, chiar în mijlocul primei scene dramatice (trad. fr., p. 233): „Swanevit aleargă în braţele ducelui: Tată! Eşti un stejar regal şi braţele mele nu te pot cuprinde, dar vreau să mă aşez sub frunzişul tău, la adăpost de ploile cele mari (ea îşi ascunde capul sub barba eroului, care acoperă tot pieptul acestuia, până la cingătoare), şi mă voi legăna pe ramurile tale ca o pasăre. Ridică-mă, vreau să mă caţăr până în vârf (ducele îşi întinde braţul ca o ramură).

Swanevit se caţără pe el şi se aşază pe umărul ducelui.

Acum am pământul sub mine şi aerul deasupra mea; privesc de sus grădina cu trandafiri, plaja cu albu-i nisip, marea albastră şi cele şapte regate”.

O asemenea imagine este lipsită de sens în ordinea formelor; onirismul liniştit al vegetalului nu-i conferă nici vigoarea exactă. Numai imaginaţia dinamică poate lua arborele drept *temă a exagerării*; ea trimite în umbră imaginile de mare sărăcie formală, imaginile ridicole, precum barba care apără de furtună. Totul este măturat de mişcarea care imaginează, de forţa de ascensiune pe care reveria dinamică o află în faţa stejarului maiestuos. Câteva pagini mai jos. bătrânul duce, bătrânul stejar o ia pe Swanevit în braţe, o aruncă în aer şi o prinde (Swanevit nu-i o copiliţă, ci o tânără fată): „Zboară, păsărică, pluteşte deasupra prafului şi rămâi acolo, sus”. Să trăieşti în marele arbore, sub coroana uriaşă, înseamnă, pentru imaginaţie, să fii o pasăre. Arborele este o rezervă inepuizabilă

1 Cf. George Sand. *Le Chine pariam*, p. 53.

de zbor. „Pasărea, spune Lawrence (*Fantezia inconştientului*, trad. fr., p. 184), nu este decât frunza cea mai de sus a arborelui, care palpită în văzduh, dar şi cea mai legată de trunchi”. Căci nu-i oare silită să se întoarcă mereu la cuib? Arborele este un cuib uriaş, legănat de vânturi. Nu-ţi aminteşti nostalgic de el ca de o viaţă călduţă şi liniştită, ci îţi aminteşti de înălţimea şi de singurătatea lui. Cuibul din înălţimi e un vis de putere: el ne redă orgoliul tinereţii, al vârstei când credem că ne-am născut spre a trăi deasupra „celor şapte regate”.

Bineînţeles, când un poet ne încredinţează ca pe o realitate pozitivă amintirea ceasurilor petrecute printre frunzele copacilor, trebuie să-l citim adeseori prin grila imaginarului. Atât de rar întâlneşti la ţară un copil care îndrăzneşte să se caţăre în plopi, încât trebuie, credem, să punem pe seama imaginarului această confidenţă a lui Maurice de Guerin1: „Mă urc în vârful arborilor, vârfurile plopilor mă leagănă deasupra cuiburilor de păsări”. Numai fiinţa ce se abandonează unei reverii atotputernice poate dori să se legene, ca o suprapa-săre, pe cel mai înalt vârf al celui mai înalt arbore.

Legănatul vârfului arborilor este admirabil transpus în *tonalitatea sa cosmică* într-o pagină din *Jurnalul* lui Maurice de Guerin (p. 96). Suntem în mai, florile copacilor s-au veştejit, fructele care, la capătul ramurilor, aspiră energia vitală, încep să capete formă. Atunci, „o generaţie fără de număr este atârnată de ramurile tuturor arborilor... Toţi aceşti germeni, incalculabili în ceea ce priveşte numărul şi diversitatea lor, sunt aici, atârnaţi între cer şi pământ, în leagăn şi oferiţi vântului care-i va legăna. Viitoarele păduri se leagănă, imperceptibile pentru pădurile vii. Natura se consacră în întregime uriaşei sale maternităţi”. Să remarcăm că în această pagină anticul adagiu al maternităţii universale capătă o nuanţă nouă: cea a vieţii legănate odată cu vârful copacilor. Pădurea nu-i decât un leagăn. Niciun leagăn nu-i gol. Pădurea vie leagănă pădurea viitoare. Înţelegem aşadar că este vorba de aceeaşi mişcare, de mişcarea primordială a leagănului, care aduce fericirea ramurii, păsării, omului visător. În desăvârşită continuitate citim o altă pagină de Maurice de Guerin (p. 87):

Maurice de Gufi RIN. *Morceaux choisis*. ed. Mercure de France, p. 228.

„Ramura înflorită, pasărea care se caţără pe ea spre a cânta sau a-şi face cuibul, omul care priveşte ramura şi pasărea, toţi sunt pătrunşi de acelaşi principiu, în diferite grade de perfecţiune”. După cum se vede, unitatea se realizează prin contemplarea unei singure mişcări, a unei mişcări primordiale, legănatul. Să facem încă un pas şi în loc să privim, haide să visăm: deasupra arborelui verde, mai înalţi decât cel mai înalt vârf, mai uşori decât pasărea cântătoare, vom cunoaşte perfecţiunea vieţii aeriene.

VI

Astfel, arborele oferă multiple imagini pentru o psihologie a vieţii verticale. Uneori, arborele nu este decât o simplă linie de rapel care trebuie să-l călăuzească pe visătorul aerian. Rilke, în *Catrenele valaisane*, marchează astfel linia esenţială a unei iepure verticale1:

Plop, la locui potrivit ce-şi opune verticala lentei, robustei verdeţi care plat se desfăşoară

Simţim cu atât mai bine acţiunea verticală a contemplării arborelui cu cât acesta este mai izolat S-ar părea că arborele izolat este singurul destin vertical al câmpiei şi al podişului:

Sinaur

Impune viaţa-i uriaşă şi suverană Câmpiilor.2

1 Renan a exprimat foarte bine această nevoie de verticală. *Patrice*, p. 52: „Multe peisaje nu au farmec decât prin clopotniţa care le domină. Oare oraşele noastre, atât de puţin poetice, ar fi suportabile, dacă deasupra vulgarelor acoperişuri nu s-ar înălţa săgeata avântată sau maiestuosul turn?”

2 Verhae REN. *La multiple splendeur*, p. 88.

În alte poeme din *Livezi* (cf. p. 29), Rilke simte că arborele, în peisaj, este axul prin care visătorul trece în chipul cel mai normal de la terestru la aerian:

Acolo se întâlneşte ceea ce ne rămâne, ceea ce cântăreşte greu şi ceea ce ne hrăneşte cu trecerea vizibilă a tandreţii infinite.

Nucul însuşi, arborele rotund, arborele „întors spre toate zările”, evocat de sufletul unui aerian.

...gustă întreaga boltă a cerului.1

Când timpul este frumos şi liniştit, nenumărate frunze, nenumărate ramuri se umplu de emoţie, tot aşa cum într-o inimă

inocentă se iscă infinite şi impalpabile iubiri. Shelley a spus (citat de Rabbe, *Shelley*, 1887, p. 296): „În mişcarea frunzelor primă văratice, în aerul albastru, se află o secretă corespondenţă cu propria noastră inimă”. O imaginaţie analizată are avantajul de a putea trăi în toate detaliile ei această „secretă corespondenţă”. Un cititor grăbit nu vede aici decât o temă uzată, el nu simpatizează, la modul shelleyan, cu această mişcare confuză şi fericită a frunzişului primăvăratic, cu emoţia primei frunze desfăşurate care, ieri încă, era un mugure tare, o fiinţă venită din pământ

Arborele familiar, fiinţa fără chip, va căpăta seara, învăluindu-se într-o ceaţă uşoară, o calitate expresivă care, într-o tonalitate ştearsă, posedă o mare putere. Joachim Gasquet[2], visând la amurg, într-o atmosferă calmă, după violenţa soarelui provensal, după lupta arzătoare dintre verde şi auriu, scrie: „Carnea translucidă a lucrurilor aureolează şi amestecă laolaltă aparenţele. Dintre rădăcinile lor, ideea arborilor se evaporează. Ca un soare mai cast. luna luminează marea”.

1 Rilke. *Poèmes fiinţais*. p. 169.

2 Joachim Gasquet. // y *a une volupte dans la douleur*.

Un acelaşi elan vertical, un acelaşi travaliu al frumuseţii cerului sunt trăite în această pagină de Paul Gadenne (*Siloe*, p. 369): „Acest arbore trăia revărsându-şi toate puterile; avea un fel al lui de a pune stăpânire pe cer şi de a chema întreaga natură să depună mărturie în jurul fervoarei sale. Descria, pentru a se urca spre văzduhul înalt şi a-l cuceri, o mişcare de o superbă dezinvoltură, şi trunchiul său mândru şi nerăbdător se împărţea în tot atâtea ramuri cât îi trebuiau pentru a absorbi hrana din aer şi a o reda apoi în toată frumuseţea ei. Vedeai cum se deschide deasupra lui, ca un buchet, coroana-i rotată pe măsura cerului…”

Şi în timpul furtunii, odată cu arborele, ca o antenă sensibilă, începe viaţa dramatică a câmpiei. Găsim o observaţie de acest fel în *Triumful morţii* de G. D’Annunzio (trad. fr., p. 40): „Vedeai cum micuţul copac se zbuciumă cu o mişcare aproape circulară, ca sub efortul unei mâini care ar fi vrut să-l smulgă din rădăcini. Timp de câteva minute, priviră amândoi această agitaţie furioasă care, în paloarea, pustietatea, inerta torpoare a câmpiei căpăta aparenţa unei vieţi conştiente… Suferinţa imaginară a copacului îi confrunta cu propria lor suferinţă”.

Şi poetul, într-o altă carte, imaginează o luptă a arborelui împotriva norilor:

În jurul nostru, arbori ciudaţi se avântau din pământ, parcă spre a cuprinde cu braţele lor monstruoase norul delicat

Agil, norul fugea de teribila îmbrăţişare, lăsând în mâinile sălbaticului urmăritor lunecoase văluri aurii.*

Astfel, arborele chinuit de furtună, arborele zbuciumat, arborele pătimaş poate oferi imagini potrivite pentru toate pasiunile omeneşti. Nenumărate legende ne-au arătat copaci care sângerează, copaci care plâng.

Uneori s-ar părea chiar că geamătul arborilor este mai aproape de sufletul nostru decât urletul îndepărtat al unui animal. Plânsetul său este mai înăbuşit, durerea lui ne pare mai adâncă. Filosoful Jouffroy a spus în chipul cel mai simplu: „Când vedem un arbore pe un munte bătut de vânturi, nu putem rămâne nesimţitori: această privelişte ne aminteşte de om, de

1 D'Annunzio. *Poe sie*. trad. fr. Herelle. p. 265.

condiţia lui dureroasă, de nenumărate idei triste”. Tocmai simplitatea priveliştii emoţionează imaginaţialmpresia este profundă şi totuşi valoarea expresivă a arborelui ce se apleacă sub furtună este neînsemnată. Fiinţa noastră freamătă totuşi, cuprinsă de o simpatie primordială. Prin această privelişte, înţelegem că durerea este în cosmos, că lupta este în *elemente*, că voinţele fiinţelor sunt contrarii, că repausul nu-i decât un bun efemer. Arborele care suferă reprezintă apogeul durerii universale.

VII

Judecata noastră e superficială dacă vedem în toate aceste imagini ale arborelui care se zbuciumă şi se linişteşte, simpla manifestare a unui animism poetic. Criticii literari invocă prea adeseori, în *generalitatea* lui, un animism poetic care nu are sens decât când şi-a găsit imaginile specifice. Trebuie ca poetul să ştie să se ducă la sursa reveriilor actuale, la înseşi principiile vieţii în imagini. Urmărindu-l, ne vom da seama că *imaginile primordiale* nu sunt numeroase. Una dintre ele este cea a arborelui. El este modelul unei întregi serii de vise în care vedem cum copacul se constituie, cu trunchiul şi ramurile sale.

De exemplu, cine n-a visat, în mijlocul câmpului, când, în frigurosul octombrie, ard tulpinile şi frunzele uscate ale cartofilor, la formele arborescente ale fumului? în locul ţâşnirii de foc, în locul florii luminoase şi sonore a flăcărilor ce izbucnesc din lemnul uscat, iată tufa, iată trunchiul, primele ramuri, apoi, în înaltul cerului, frunzele de palmier şi volutele. Lent desfăşurat, fumul urcă în aerul serii. Un copac imaterial, albastru, gri, creşte văzând cu ochii. O uşoară mireasmă moartă a străbătut noaptea... în faţa noastră, ceva trăieşte şi moare, iar visele noastre nu au sfârşit. Arborele de fum este la limita dintre mişcarea imaterială şi mişcarea vie.

Din acest arbore însă prea desenat, prea oferit obligaţiilor vederii colorate, un mare poet va face imaginea unui destin în care se revelează multiplele seducţii ale unei *Einfiihlung* aeriene:

Către un aromat viitor de fum.

Mă simţeam dusă. oferită şi consumată.

226 *Aerul ţi visele*

Toată, toată făgăduită norilor fericiţi! M-am văzut chiar acel copac vaporos A cărui măreţie uşor nesigură. Se dăruie iubirii întinderii întregi. Fiinţa imensă mă ia în stăpânire.1

Continuat în vis, arborele de fum umple cerul. Charles Ploix aminteşte că „în mitologia vedici., calota de nori care învăluie pământul şi-l întunecă este asimilată unei plante uriaşe”. Visătorul a văzut cum această calotă de nori se formează pe pământ. Este coloana de fum ce urcă din vatra lui în fiecare seară. Ea se striveşte de bolta cerului şi se întinde ca un negru frunziş al arborelui crepuscular.

VIII

Dacă te obişnuieşti să laşi să trăiască încet în tine marile imagini, să urmăreşti reveriile naturale, înţelegi mai bine filiaţia anumitor lucruri. Astfel, imaginaţia, studiată în principiul ei dinamic, va face ca tema *arborelui cosmologic*, în aparenţă atât de bizară, să pară mai naturală. Cum poate explica un Arbore alcătuirea unei Lumi? Cum poate produce un anume obiect un întreg univers?

Într-o epocă de pragmatism generalizat, totul era explicat prin conceptul de utilitate, Bonavia, după ce studiase ca botanist flora monumentelor mesopotamiene, pretindea2 „că arborele sacru din Asiria este pur şi simplu o sinteză a plantelor venerate odinioară în acea ţară pentru foloasele lor: palmierul pentru curmale, viţa-de-vie pentru vin, pinul sau cedrul pentru lemnul de construcţie şi de ars în

vatră, rodiul pentru tanin şi dulceţuri". Un asemenea conglomerat de utilităţi ar determina un concept al utilului, dar aceste utilităţi sunt cu totul insuficiente pentru a explica forţa originară a visului mitic, iar Goblet d'Alviella, fără să respingă cu totul teza lui Bonavia, vede în mod mai întemeiat în arborele sacru (p. 167)

1 Paul Valéry, *La Jeune Parque*, *Poésies*, ed. 1942, p. 99.

2 Goblet D'Alviella, *La migration des symboles*. 1891. p. 166.

Arborele aerian

227

„Fie simbolul vegetal al unei divinităţi puternice… fie simulacrul unei plante mitice, precum stejarul înaripat pe care – conform unei tradiţii feniciene raportate de Pherecyde de Syros – zeul suprem ţesuse pământul, cerul înstelat şi oceanul".

De Gubernatis studiază cu de-amănuntul miturile arborilor cosmogonici, ale arborilor antropogonici, ale arborilor ploii sau ai norilor, ale arborilor faliei. Toate aceste mituri ne obişnuiesc să asociem imaginile reveriei noastre pe cele ale măreţiei şi ale puterii. Nimic în ordinea visului nu interzice ca Pippala, arborele cosmogonic din *Rigveda* să fie vizitat de cele două păsări ale zilei şi ale nopţii, de soare şi de lună, deşi faptul acesta poate fi tulburător pentru o gândire raţională şi obiectivă. Arborele de ploaie atrage ploaia, produce ploaia, se asociază norului tunător: iată încă un efect al unei puteri specifice visului.

Ni se pare deci că studiile asupra imaginaţiei actuale ne pot ajuta să regăsim principiile onirice ale anumitor mituri. Simbolurile se transmit atât de uşor pentru că ele cresc chiar pe terenul viselor. Adeseori viaţa activă le-ar contrazice, dar reveria le hrăneşte întruna în decursul studiilor noastre asupra imaginilor primordiale, am văzut totdeauna că o imagine fundamentală trebuia, prin însăşi dezvoltarea visului, să treacă la nivel cosmic. Arborele, ca toate temele unificate ale reveriei, va putea deci dobândi, oarecum normal, o putere cosmogonică. Goblet d'Alviella, ascunzându-şi cu greu uimirea, presimte această putere. El aminteşte următoarele: „caldeenii trebuie să fie trecuţi printre popoarele care au văzut în univers un arbore ce avea cerul drept vârf şi pământul drept rădăcină sau drept trunchi". El arată că această concepţie, pe care o găseşte „infantilă", neştiind să-i vadă elanul imaginar, „pare să fi dispărut aproape, din timpurile cele mai îndepărtate în Mesopotamia", în faţa unor sisteme cosmogonice

mai rafinate. Puterea trece în munte. Dar – observaţie foarte ciudată metaforele arborelui au o putere atât de fundamentală, încât împotriva oricărei raţiuni – ele conferă propria lor viaţă imaginară muntelui sacru: „O, tu, care dai umbră, Stăpâne, tu care îţi răspândeşti umbra asupra acestui ţinut, tu, munte măreţ...” De asemenea citim în *Rigveda* (VII, 87, 2): „În abisul fără fund, regele Varuna a înălţat vârful arborelui ceresc”. S-ar părea că arborele ţine între rădăcinile lui întregul pământ şi că înălţarea sa către cer are puterea de a sprijini lumea... Mai

228

Aerul şi visele găsim şi următoarele: „Din ce copac au tăiat cerul şi pământul? Şi Goblet d'Alviella răspunde (p. 195): „Este când arborele boitei înstelate, care are drept fructe pietre preţioase, când arborele boitei înnorate care-şi proiectează rădăcinile sau ramurile pe bolta cerească, ca pe nişte legături de nori prelungi şi scămoşi, cărora meteorologia populară din satele noastre le-a dat numele de copacii lui Abraham”. Astfel, arborele puternic ajunge până la cer, rămâne aici, prelungindu-se la nesfârşit El devine însăşi bolta cerească. Asemenea observaţie nu-i va uimi decât pe cei care ignoră că visul îşi trăieşte mai curând scopul decât mijloacele. Când reveria vegetală pune stăpânire pe un visător, ea îl închide în acea noapte din Iudeea în care Booz a văzut un stejar:

Care, ieşindu-i din pântece, ajungea până la cerul albastru.

Cosmogonia prin arbore ne creează o impresie de nobleţe. R.B. Anderson o exprimă foarte bine (*Mitologie scandinavă*, 1886, trad. fr., p. 34): „Frasinul Ygdrasil este una dintre cele mai nobile concepţii care a intrat vreodată într-un sistem cosmogonic sau privitor la existenţa umană. Este, de fapt, marele copac al vieţii, miraculos elaborat şi întinzându-se peste întreg sistemul universului. Prin ramurile sale el dăruieşte corpuri genului uman; îşi întinde rădăcinile de-a lungul tuturor luminilor şi îşi risipeşte în cer braţele dătătoare de viaţă. Prin el este întreţinută orice viaţă, chiar şi cea a şerpilor, care-i devoră rădăcinile şi încearcă să-l nimicească...” Urmărindu-i viaţa, înţelegi că poţi visa că animalele „provin” din regnul vegetal, că arborele este cu adevărat „arborele lor genealogic”; „animalele mişcă în el şi în jurul lui; fiecare specie îşi are locul şi destinaţia sa” (p. 54). Vulturul, şoimul, veveriţa nu sunt singurele animale ce se bucură de binefacerile lui; patru mânji se hrănesc cu mugurii lui, iar R. B, Anderson spune, în concluzie, la pagina 53: „Caracterul particular al mitului lui Ygdrasil

constă în economia mijloacelor sale de expresie. Cât de frumos este un mare arbore! Ramurile lui, care se întind până departe, trunchiul lui acoperit de muşchi, rădăcinile lui adânci ne amintesc de infinitul timpului; el a văzut scurgându-se secole după secole, înainte ca noi să ne fi născut”; iar la pagina 55: „Ca să-l înţelegi, îţi trebuie un suflet infinit; niciun penel nu-l poate picta, nicio culoare nu-l poate reprezenta Nimic nu-i liniştit, nimic nu este repaus: totul este activitate. Este lumea

Întreagă. Şi nu poate fi înţeles decât de spiritul omului, de sufletul poetului simbolizat fiind de fluxul neîncetat al limbajului. Nu-i o temă pentru pictor şi pentru sculptor, ci una pentru poet Ygdrasil este arborele experienţei poetice a rasei gotice”. Cum s-ar putea spune mai bine că mitul nu capătă viaţă numai prin imagini vizuale şi că el poate manifesta o imaginaţie nemijlocit vorbitoare?

Uneori o imaginaţie mult prea plină de fantezie facilă regăseşte, fără măcar a bănui, fără a vrea, câteva trăsături ale arborelui antropogonic, ale arborelui vieţii care produce fiinţe omeneşti. Astfel, Saintine relatează următorul vis[1]: „La depărtare de câţiva paşi se înălţa’ un copac uriaş, strălucind ca şi ceilalţi copaci, dar fiind diferit de ei prin tecile gigantice ce atârnau până la pământ M-am apropiat, am desfăcut una şi, pe pergamentul satinat al tecii am găsit, spre marea mea uimire, despărţite una de cealaltă printr-un mic perete, graţios ghemuite, şi aşezate rânduri-rânduri ca nişte boabe de fasole în teaca lor, da, am găsit… îţi dau oricât dacă ghiceşti… nişte femei, dragă prietene, nişte tinere şi fermecătoare femei… Şi în timp ce mă retrăgeam, uluit şi aproape înspăimântat de acea miraculoasă descoperire, toate tecile înclinate până la pământ s-au deschis singure… prin dehiscenţă, cum spunem noi, botaniştii: frumoasele fructe ale copacului fermecat, desprinzându-se din învelişul lor, aruncate în dreapta şi-n stânga, săltară în timp ce cădeau, asemenea boabelor de balsamină atunci când se sparge capsula care le conţine”.

O legendă, reprodusă de Gubernatis (loc. cit., p. 18), spune că *arborele lui Adam* îşi are rădăcinile în infern şi ramurile în cer.[2] Dar cel ce visează arborele vertical nu va avea nevoie de această legendă pentru a înţelege caracterul oniric natural al admirabilelor versuri în care La Fontaine ne vorbeşte despre stejar:

Al cărui creştet se învecina cu cerul

Şi ale cărui rădăcini pătrundeau în împărăţia morţilor.

Această imagine mărită nu este oare, în ordinea imaginaţiei dinamice, o imagine naturală?

1 X.-B. Saintine. *La Seconde vie*. 1864. pp. 81 – 82. Psihanaliştii vor înţelege cu uşurinţă sensul visului acestui inocent botanist.

2 Cf. Vbrgiliu. *Ceorgiques*. II, 291. trad. fr.

Fără îndoială, pentru a explica imaginea fabulistului mulţi vor face trimiteri la cultura antică. Dar acesta nu-i un motiv convingător pentru a subestima reveria personală. S-ar părea că, dăruindu-ne cunoaşterea miturilor străvechi ce seamănă cu anumite teme ale reveriilor noastre, cultura ne dă *permisiunea de a visa*. Visând arborele uriaş, arborele lumii, arborele care se hrăneşte cu întreg pământul, arborele care vorbeşte tuturor vânturilor, arborele care poartă stelele… nu eram numai un simplu visător, o iluzie vie. Nebunia mea este un vis străvechi. În mine visează deci o forţă visătoare, o forţă care a visat odinioară, în timpuri foarte îndepărtate, şi care, în această noapte, renaşte într-o imaginaţie disponibilă. *De te fabula narratur*. Prin cunoaşterea miturilor, anumite reverii, atât de ciudate, se declară obiective. Ele leagă între ele sufletele aşa cum conceptele leagă între ele spiritele. Prin ele imaginaţiile pot fi clasificate tot astfel cum inteligenţele pot fi clasificate prin idei. Nu putem explica totul doar prin asociaţia ideilor şi asociaţia formelor. Trebuie să studiem şi asociaţia viselor. În privinţa aceasta, cunoaşterea miturilor trebuie să fie o reacţie salutară împotriva explicaţiilor clasice ale poeziei, şi trebuie să ne mirăm că nu este inclus niciun studiu cu adevărat serios al mitologiei în educaţia din vremea noastră.

Astfel, după lectura miturilor arborelui cosmogonic, s-ar părea că trebuie să citim cu sporită simpatie anumite pagini din *Siloe* de Paul Gadenne, în care se face apologia imaginaţiei arborelui. Iată, de exemplu, o meditaţie în faţa unui nuc uriaş: „Era o fiinţă imensă şi profundă, care lucrase pământul, an după an, cu toate rădăcinile, şi care lucrase şi cerul, şi care ţesuse din pământ şi din cer această substanţă de nezdruncinat, şi înnodase aceste noduri împotriva cărora orice sabie ar fi fost neputincioasă. Avea un asemenea elan, mişcarea ramurilor sale era atât de nobilă şi ţintea atât de sus, încât te silea să

intri în ritmul lui, să-l urmăreşti cu ochii până în vârf...” (p. 250). Iar visătorul, „lipit cu totul de copac, spate la spate, piept la piept... simţi cum trece în trupu-i ceva din gândirea. din forţa ce însufleţeau uriaşa, miraculoasa fiinţă” (p. 251).

Arborele aerian 231

IX

Un vegetalism imaginar, când este trăit în intimitatea lui, poate să prezinte ciudate inversiuni. În loc să trăiască leneş imaginea obiectivă a unui arbore pe care soarele primăvăratic îl face să renască, iar vântul de toamnă îl desfrunzeşte, vegetalismul pasionat imaginează diferitele anotimpuri, ca pe nişte forţe vegetale primitive. El trăieşte reveria unui arbore *care produce anotimpurile*, care ordonă întregii păduri să înmugurească, îşi dăruieşte seva întregii naturi, cheamă vânturile, sileşte soarele să se trezească mai devreme spre a auri tinerele frunzişuri, pe scurt, el trăieşte visul unui arbore care îşi reînnoieşte întruna puterea cosmogonică. A trăi dinlăuntru creşterea vegetală înseamnă a simţi în tot universul aceeaşi forţă arborescentă, înseamnă a forma în sine o conştiinţă de hamadryadă imperioasă care totalizează întreaga voinţă de putere vegetală a unei lumi infinite. Trebuie să înţelegem că pentru o viaţă hotărât mitică *nu există zei subalterni*. Cine trăieşte starea de hamadryadă porunceşte, cu voinţa intimă a unui stejar, întregului univers, proiectând *universul vegetal*. Pentru o asemenea reverie, arborele cosmogonic nu este deci o figură mai mult sau mai puţin simbolică în cadrul căreia ar putea fi grupate câteva imagini particulare. El este *imaginea primă*, imaginea activă care le produce pe toate celelalte.

Ni se va spune că, prin mijlocirea unui paradox facil, confruntăm indiciul şi cauza; ni se va spune că botanistul de Candolle, în momentele sale de fantezie florală, se mulţumea să planteze în grădină „un orologiu din flori”. Fiecare plantă îşi deschidea corola la o oră anumită, ascultând de chemările regulate ale soarelui. Să credem deci că sclavul este stăpân şi că brazda de flori porunceşte luminii? Acesta ar fi argumentul batjocoritor al raţionaliştilor. Dar visul nu e comandat de raţiune. Cu cât raţiunea se opune mai mult unui vis, cu atât visul îşi aprofundează imaginile. Când reveria se consacră cu adevărat şi din răsputeri unei imagini adorate, această imagine reglementează totul. Atunci absurdul are o lege. Atâta vreme cât judecăm visul din exterior, nu-i recunoaştem decât caracterul absurd şi dezlânat, uşor de imitat în

opere care nu sunt decât parodii ale vieţii onirice. Visul este explicat atunci prin coşmar, fără a se vedea că acesta din urmă este o boală a visului.

Aerul şi visele ruptura şi dezorganizarea forţelor onirice, amestecul inform de materii onirice elementare. Dar visul, dar reveria conferă fiinţei noastre, dimpotrivă, o fericită unitate. Viaţa vegetală, dacă există în noi, ne dă liniştea ritmului lent, ne dăruieşte marele său ritm liniştit Arborele este fiinţa marelui ritm, adevărata fiinţă a ritmului anual. El este cel mai net, cel mai exact, cel mai sigur, cel mai bogat, cel mai exuberant în manifestările sale ritmice. Vegetaţia nu ştie ce-i contradicţia. Norii pot contrazice soarele solstiţiului. Dar nicio furtună nu poate împiedica arborele să înverzească atunci când i-a sosit ceasul. Dacă ne educăm poetic visând la un fitomorfism, la un xilo-morfism, vom înţelege, în sensul lor cel mai propriu, declaraţii ca acelea ale lui D.H. Lawrence (*Fantezia inconştientului*, trad. fr., p. 113). După ce a citat o frază „dintr-o carte acum demodată, *Creanga de aur*", şi anume: „Arianul primitiv a crezut, fără îndoială, că soarele era periodic întinerit prin focul stejarului sacru", Lawrence adaugă: „Într-adevăr, este focul care se află în Arborele Vieţii. Adică este viaţa însăşi". Astfel încât trebuie să citim: „Arianul primitiv a crezut, fără îndoială, că soarele era periodic întinerit de acţiunea vieţii..." Nu viaţa se trage din soare, ci emanaţia vieţii însăşi, adică toate plantele şi creaturile vii hrănesc soarele.

De asemenea, mergând până la capătul viselor, încredinţându-ne cu întreaga noastră fiinţă unei forţe onirice specifice lumii vegetale, vom înţelege mai bine legenda arborilor-calen-dar. Să nu amintim aici decât de un singur exemplu. Terrien de la Couperie citează o tradiţie chinezească[1] „în care este vorba despre o plantă miraculoasă, despre o teacă ce creştea în fiecare zi până la ziua de 15 a lunii; apoi cădea zilnic câte una, până la data de 30 a aceleiaşi luni". Prin precizările excesive pe care le face, o asemenea legendă îşi manifestă limpede voinţa de a înscrie ziua însăşi între activităţile vegetale. Adevăratul ei sens îl vom vedea dacă vom visa cu adevărat puterea mugurelui, dacă în fiecare dimineaţă ne vom duce să vedem în grădină sau de-a lungul şirului de arbuşti un mugure, acelaşi mugure, şi dacă îi vom măsura activitatea dintr-o zi. Iar când o floare se va deschide, când mărul îşi va revărsa lumina, propria-i lumină, albă şi

roz, vom şti că un singur arbore este un întreg univers.

1 Goblet d'Alviella, loc. cit., p. 193.

CAPITOLUL XI

Vântul

Nu sunt nici marea, nici roşul soare.
Nu sunt nici vântul ce râde ca o fată.
Şi nici imensul vânt ce se întăreşte, nici vântul ce ne biciuie.
Nici spiritul ce-şi biciuieşte-ntruna propriul trup
Până la spaima morţii

(WALT WHITMAN, *Fire de iarbă*. *Cântul stindardului din zori*, trad. Bazalgette, t II, p. 15).

I

Dacă ne referim pe dată la imaginea extrem dinamică a aerului violent, într-un cosmos al furtunii, vedem acumulându-se impresii de o mare precizie psihologică. S-ar părea că vidul imens, întâlnind pe dată o acţiune, devine o imagine cu deosebire precisă a mâniei cosmice. Am putea spune că vântul furios este simbolul *mâniei pure*, a mâniei fără obiect, fără pretext Marii scriitori ai furtunii, precum J. Conrad (*Vijelia*, *Furtuna*), au avut o predilecţie pentru furtuna venită pe neaşteptate, tragedie fizică fără vreo cauză. Treptat, clişeul a uzat imaginea: vorbim despre furia elementelor naturii, dar fără să trăim elementara lor energie. Pădurea şi marea răscolire de furtună împovărează uneori marea imagine dinamică simplă a uraganului. Prin aerul violent vom putea înţelege furia elementară, cea care este mişcare şi numai mişcare. Vom găsi aici imagini foarte importante, în care se unesc *voinţa* şi *imaginaţia*. Pe de o parte, o voinţă puternică ce nu-i legată de nimic şi, pe de altă parte, o imaginaţie fără *nici*o figură se sprijină una pe cealaltă, Trăind dinlăuntru imaginile uraganului, înţelegi ce este voinţa furioasă şi zadarnică. Vântul, în excesul său, este mânia de pretutindeni şi de nicăieri, care se naşte şi renaşte de la sine, care se răsuceşte şi se răstoarnă. Vântul ameninţă şi urlă, dar nu capătă formă decât dacă întâlneşte în calea-i praf: vizibil, devine un lucru insignifiant şi jalnic. Puterea lui asupra imaginaţiei nu se exercită decât printr-o participare esenţialmente dinamică; imaginile lui figurate l-ar înfăţişa mai curând ca pe ceva derizoriu.

Vom vedea numeroase exemple de participare esenţialmente dinamică în operele lui Jacob Boehme şi William Blake.

Alături de expresii în care, rând pe rând, mânia este în foc, în fiere, întâlnim, la Boehme, imagini în care visătorul vede cum capătă formă mânia cerului în „furioasa regiune a stelelor” 1.

Dacă-i urmăm în travaliul lor imaginar pe marii visători ai cosmogoniei, surprindem adeseori o adevărată valorizare a mâniei. O mânie iniţială este o voinţă primă Ea *atacă* opera pe care urmează să o facă. Şi prima fiinţă creată de această *mânie creatoare* este un *vârtej*. Obiectul prim al unui *homo faber* dinamizat de mânie este un *vortex*.

Alături de vârtejul imaginat de un intelectual placid ca Descartes, este interesant să participăm prin imaginaţia dinamică la vârtejul mânios şi creator al unui Blake. Imaginea este la început lipsită de intensitate2: „Fiii lui Urizen lucrează tot aici, şi aici se văd morile din Theotormon; ei nu sunt aici decât spre a pune în mişcare forţa creatoare. Conform lecţiilor imaginaţiei dinamice, aflăm explicaţia acestei imagini care rămâne obscură în domeniul formelor, căci de îndată ce poetul vorbeşte despre morile din Theotormon, vârtejurile cuprind cerul, răscolindu-l. În domeniul imaginarului este cu putinţă ca moara să pună în mişcare vânturile. Cititorul care refuză această răsturnare a funcţiilor nu respectă principiile onirismului. El poate neîndoielnic să înţeleagă o *realitate*, dar cum ar putea înţelege o *creaţiei* o creaţie trebuie imaginată şi cum să o imaginezi când ignori legile, fundamentale ale *imaginarului1*?

Imaginaţia, pusă în mişcare prin pretextul morii, se propagă deci în univers: acele vârtejuri sunt, spune Blake, „golurile înstelate ale nopţii, adâncurile şi cavernele pământului”. „Morile sunt oceane, nori şi valuri furioase şi de nepotolit Aici sunt create stelele şi sunt plantate seminţele tuturor lucrurilor; şi tot aici soarele şi luna îşi dobândesc menirea lor bine determinată”. Vârtejul cosmogonic, furtuna creatoare, vântul mânios şi creator nu sunt sesizate în acţiunea lor geometrică, ci ca elemente dătătoare de putere. Nimic nu mai poate opri mişcarea în vârtej. În imaginaţia dinamică totul se însufleţeşte, nimic nu se opreşte. Mişcarea creează fiinţa, aerul străbătut de vârtejuri creează stelele, strigătul dăruieşte imagini.

Jacob Boehme. *Des trois principes de l'essence divine*, irad. fir… făcută de Filosoful necunoscut. 1802. t. II. p. 149.

— William Blake, *Deuxième livre prophe tique*. trad. fr... Berger. p. 133.

strigătul dăruieşte vorbirea, gândirea Prin mijlocirea mâniei, lumea este creată ca o provocare. Mânia instituie fiinţa dinamică. Mânia este actul prin care totul începe. Oricât de prudentă ar fi o acţiune, oricât de insidioasă s-ar vrea, ea trebuie mai întâi să depăşească un mic prag al mâniei. Mânia este un acid fără de care nicio impresie nu-şi lasă urma pe fiinţa noastră, ea determină impresia activă

Citind anumite pagini din *Corabia* de Élémir Bourges, ai spune şi că vuietul vânturilor mânioase produce nemijlocit monştrii aerului. îl auzim cum ţipă „sub roata de fier a tunetului", în furtună, „Gorgona se multiplică prin apariţii aeriene, monstruoase imagini ale ei înseşi", într-un fel de miraj sonor care *proiectează* spaima în cele patru colţuri ale cerului. Vântul rece din nord, cu vuiet puternic, multiplică boturile monştrilor zburători. Pentru Élémir Bourges, meduza este o pasăre a furtunilor. Este un cap care zboară, „asemenea unei ciudate păsări". Păsările sinistre, departe de orice amintire a unei ştiinţe augurale, cum le înţelegem noi în reveriile noastre triste, nu se nasc oare din strigătele ascuţite ale vântului? Este mai dramatic să auzi decât să vezi.

În reveria furtunii, nu ochiul oferă imaginile, ci *urechea uimită*. Noi participăm de-a dreptul la drama aerului violent Priveliştile pământului vor hrăni, desigur, această oroare sonoră Astfel, în *Corabia* (loc. cit., p. 73), strigătul născut în aer adună fum şi umbre: „Un munte de aburi năpădeşte adâncurile cerului. Se ivesc mai întâi geludele cu pene de aramă, arătări hâde care n-au oase şi seamănă cu cenuşa... Un vârtej de aripi de fier, de coame, de ochi scânteietori umple norul care se înfierbântă". Câteva pagini mai jos (p. 75), Élémir Bourges vorbeşte şi de „lupoaice înaripate, gelude, harpii, stymphalide". Se adună astfel, în vârtejurile uraganului, fiinţe monstruoase şi discordante. Dar dacă urmărim producerea acestor fiinţe imaginare, vedem curând că forţa care le creează este un strigăt de mânie. Şi nu un strigăt ce iese din gâtlejul unui animal, ci strigătul unei furtuni. *Uramda* este mai întâi imensul zgomot al vânturilor mânioase. Urmărind geneza acestora în povestirile cosmologice, asistăm la constituirea unei cosmologii a strigătului, adică a unei cosmologii care adună fiinţa în jurul unui strigăt. Strigătul este prima realitate verbală şi totodată prima realitate cosmogonică

Putem întâlni exemple în care visele alcătuiesc imagini în jurul unui zgomot, al unui strigăt: cum ar putea avea un sens frecventa imagine a „viselor înaripate”, dacă omul nu ar fi trăit anxietatea suscitată de „şuieratul vântului”? într-o rapidă elipsă, Victor Hugo scrie: „Vântul se aseamănă cu o viperă” (*Legenda secolelor*. Ţăranii de pe malul mării). În numeroase folcloruri putem surprinde contaminarea dintre imaginile vântului şi cele ale şarpelui. În Abisinia, spune Griaule1, este interzis să fluieri noaptea, „căci poţi atrage astfel şerpii şi demonii”. Prin însuşi faptul că demonii sunt numiţi alături de şerpi, prescripţia capătă şi rezonanţe cosmice. Această sugestie va fi acceptată dacă apropiem de interdicţia abisiniană şi alte interdicţii: la iacuţi2 e interzis să „fluieri în munţi, tulburând astfel odihna vânturilor care dorm”. De asemenea, „canacii fluieră sau nu fluieră în funcţie de perioadele anului când alizeele trebuie chemate sau, dimpotrivă, oamenii trebuie să se teamă de ele”. Asemenea legende ne situează în însuşi centrul activităţii imaginare. Putem spune sub forma unei axiome observaţia: există o activitate a imaginaţiei atunci când există o tendinţă de trecere spre nivelul cosmic. Reveriile valorizate nu se formează în viaţa de zi cu zi. Primitivul se teme mai mult de lume decât de obiect. Spaima cosmică se poate realiza apoi printr-un obiect particular, dar mai întâi spaima există într-un univers al anxietăţii, înaintea oricărui obiect desemnat. Omul care visează, omul care ascultă se cutremură de teamă auzind şuieratul violent al vântului... Abisinianul poate fluiera în timpul zilei. Lumina zilei a risipit spaimele nocturne. Şerpii şi demonii şi-au pierdut puterea

În aceste condiţii, dacă ar trebui să facem o fenomenologie a strigătului, respectând ierarhia imaginarului, ar trebui să pornim de la o fenomenologie a furtunii. Am căuta apoi să apropiem de ea o fenomenologie a strigătului animal. Am fi de altminteri foarte uimiţi de caracterul inert al vocilor animale. Imaginaţia vocilor nu ascultă decât marile voci naturale. Vom avea atunci, până la detaliu, dovada că vântul care şuieră se află în prim-planul fenomenologiei strigătului. Vântul strigă oarecum înainte de animal, haitele vântului urlă înainte de haitele

1
Griaule. *Jeux et divertissements abyssins*. p. 21.

— André Scheffner. *Origine des instruments de musique*. p. 233.

de câini, tunetul mormăie înaintea ursului. Un mare visător în stare de veghe ca William Blake ştie asta1:

Behăit, lătrat, muget, răcnet:
Sunt valuri care biciuie malul cerului.

Laforgue, de asemenea, aude cum „behăie" „toate Walkiriile vântului" 2. Djinii lui Victor Hugo sunt „vedeniile" „cuiva care ascultă".

S-ar putea cita multe poeme în care furtuna este forţa primă, vocea primă. Ce ar mai fi Ossian fără viaţa furtunilor sale? Şi oare nu prin simpatie cu furtuna sunt atât de vii, pentru atâtea suflete, cânturile lui Ossian? 3

Să asculţi furtuna cu sufletul înfiorat înseamnă, rând pe rând – sau în acelaşi timp – să intri în stare de comuniune, prin Spaimă şi Mânie, cu un univers dezlănţuit în frumoasa-i teză despre Maurice de Guerin, Decahors a notat această ciudată atitudine prin care imaginaţia noastră, în faţa furtunii, suscită drama de care se teme, „sufletul şi natura înfruntându-se din toate puterile". În această confruntare, o fiinţă blândă ca Maurice de Guerin e cuprins de impresii de mânie creatoare (*Pagini alese*, loc. cit., p. 247): „Când gust această stare specială de plăcută mânie, nu-mi pot compara gândirea (ceea ce e aproape o nebunie) decât cu un cer în flăcări care freamătă la orizont între două lumi". Este o mânie foarte aeriană, ce nu va frânge nimic pe pământ, dar care cutremură o fiinţă în fibra-i cea mai intimă în afara oricărui motiv de mânie.

În sumbra reverie intitulată de Edgar Poe *Tăcere*, putem desluşi un resentiment care, în loc să se răzbune pe apă, ca într-un complex al lui Xerxes, s-ar răzbuna pe aer. Am putea deci vorbi de un *Xerxes al aerului* (trad. Baudelaire, p. 273): „Atunci blestemai elementele cu blestemul urgiei; şi o înspăimântătoare furtună se iscă în cerul atât de liniştit cu o clipă mai înainte. Şi cerul păli de violenta furtunii…"

„Blestemului urgiei" îi urmează curând. În povestirea lui Poe, blestemul tăcerii, dar însăşi această dialectică pune în

1 Blake. *Deuxiemes livres prophe tiques*. trad. fr.
2 Jules Laforgue. *Oeuvres complètes*, *t* II. p. 152.
3 Cf. DE Senancour. *Obermann*. p. 326.

evidenţă dorinţa visătorului aerian de a fi stăpân peste furtuni. El porunceşte vânturilor, le asmute şi le cheamă înapoi. Tumultul şi tăcerea sunt două forme foarte caracteristice ale voinţei de putere la Edgar Poe.

II

Toate fazele vântului îşi au psihologia lor. Vântul se irită şi se descurajează. Strigă şi se vaită. Trece de la violenţă la bocet, înseşi caracteristicile suflului discontinuu şi inutil pot crea imaginea unei melancolii anxioase foarte diferite de melancolia care copleşeşte fiinţa. Vom vedea această nuanţă într-o pagină de D'Annunzio1: „Şi vântul era ca o părere de rău pentru ceea ce nu mai este, ca neliniştea creaturilor încă nealcătuite, încărcat de amintiri, umflat de profeţii, făcut din suflete sfâşiate şi din aripi inutile".

Vom regăsi aceleaşi impresii de viaţă înverşunată şi dureroasă în versetele pe care Saint-Pol Roux le consacră „Misterului vântului" 2. Într-o cosmicitate excesivă pentru că e rău pregătită, poetul iscă vântul dintr-un vis al Pământului: „Când dorinţele de viitor sau părerile de rău ale amintirii se trezesc într-o parte oarecare a acestui craniu gigant care este Globul, se stârneşte vântul". Apoi, ca şi cum visul pământului ar trebui să se zbuciume în sufluri contrarii, poetul evocă toate antinomiile vântului: „Văzduhul este alcătuit din suflete risipite, în expectativă sau în iremediabil exil în raport cu materia, a cărei mişcare felurită inspiră ramuri, văluri şi nori". Pentru poetul breton, fiecare suflare de aer este însufleţită, este o zdreanţă de aer care a trăit odinioară, un ţesut aerian care va înveşmânta un suflet. Un alt breton, într-un poem admirabil limitat la nucleul poetic al impresiilor, scrie3:

Există cineva în vânt.

1 G. D'Annunzio. *Contempuition de la Mort*, trad. fr… p. 116.

2 Saint-Pol Roux. *Ui Rose ei les e pines du Chem* în p. 111.

3 Guilleyic. *Terraque*. p. 71.

L

Poemul lui Saint-Pol Roux continuă reveria amintirii şi reveria voinţei de a trăi: „Teoreticiene fie ale devenirii, fie ale redevenirii, aceste suflete, trecute sau prezente, unele urmând să se nască şi celelalte pământeşte moarte, îşi aţâţă potenţialitatea către fosta sau

viitoarea bucurie de a trăi, impersoane în căutarea unei valori sesizabile; atunci cavalcade se dezlănţuie cu înfruntări în care se smulg şi se zdrobesc oasele şi pielea ambiţiei lor, căţărându-se pe munţi, inundând văile cu o ameţitoare nerăbdare de a fi.

E vântul care trece”.

III

Pagina lui Saint-Pol Roux suferă, fără îndoială, de excesul de imagini caracteristic simbolismului, dar ea este sincer visată în sensul animismului violent al vântului, animism divizat, opresat, bruscat, care creează o mulţime de fiinţe într-o furtună. Poetul, parcă în mod inconştient, a regăsit în stanţele sale nucleul oniric al unor numeroase legende. Cum să nu recunoaştem aici, într-adevăr, fie şi numai în mişcarea sa, tema *vânătorii infernale*, a cavalcadei invizibile şi violente, ce nu cunoaşte niciodată odihna? Această temă ni se poate impune fără a ne fi pregătit în vederea ei, pentru că vânătoarea infernală este o reverie naturală şi mai puţin o tradiţie. Am da-o drept exemplu pentru a propune noţiunea de *poveste naturală*; ea este *povestea naturală* a vântului care urlă, a vântului cu nenumărate voci, voci care plâng şi voci agresive. Povestea vânătorii infernale nu este o poveste a vizibilului. Este povestea vântului. Menechet1 aminteşte legendele din ţinutul Walles. care vorbesc despre „câinii din infern, numiţi uneori şi câinii din cer… Adeseori pot fi auziţi cum aleargă după vânat prin văzduh… Unii spun că aceste animale sunt albe şi au urechile roşii; alţii pretind, dimpotrivă, că sunt negre. Sunt poate asemenea cameleonului care. ca şi ei. se hrăneşte cu aer”.

1 Citat de Collin de Plano. *Dicţionmire infernal*, articolul *Chien*.

Colin de Plancy aminteşte şi legenda arabă privitoare la felul cum a fost creat calul (loc. cit., articolul „Cal”): „Când Dumnezeu s-a hotărât să creeze calul, a chemat vântul din miazăzi şi i-a spus: «Vreau să scot dinlăuntrul tău o nouă făptură, condensează-te, renunţând la fluiditatea ta». Şi vântul i se supuse. Atunci Dumnezeu luă în palmă o părticică din acest element, suflă deasupra şi aşa se ivi calul” 1. Putem vedea în multe alte povestiri mai puţin pitoreşti, dar în fond mai onirice, crearea calului din vânt. Ne vom da seama că nu atât caracterele formale, cât caracterele dinamice sunt creatoare. Astfel, Schwartz vorbeşte despre vânătoarea norilor (*Wolkenjagd*) şi am

putea crede că formele inspiratoare sunt tocmai norii. Dar citind mai atent documentele reunite de Schwartz, ne dăm seama că visătorul este inspirat de dinamica furtunii. E vorba de vânătoarea uraganului (*Gewitterjagd*).*2* Schwartz relatează multe alte imagini în care vânturile participă la o bătălie. Ciudată bătălie, prin care se manifestă adeseori o acţiune viguroasă, dar *fără obiect* (p. 78). Putem totuşi vedea în ea, aşa cum vede mitologia naturalistă3, un episod al luptei dintre noapte şi lumină. Bătălia norilor împotriva cerului este atunci prezentă precum asaltul giganţilor împotriva zeilor olimpici.

Gerhardt Hauptmann (*Clopotul scufundat*, trad. fr. Ferdinand Gerald, p. 174) a încercat, de asemenea, să realizeze sinteza dintre norul ameninţător şi vuietul vântului: „În văgăuni şi prăpăstii se adună spiriduşi negri, gata să-şi înceapă vânătoarea sălbatică. Curând, lătratul haitei îţi va izbi urechile… Uriaşii ceţurilor construiesc, în văzduhul luminos, burguri întunecate de nori, turnuri ameninţătoare şi ziduri înfricoşătoare şi, încet-încet, se apropie de muntele tău, spre a te strivi”.

1 Delfinul din *Henric al V-lea* de ShakespeaRE (actul III. scena VII) îi vorbeşte astfel rândaşului său: „Când îl încalec, plutesc, sunt un şoim: despică aerul: pământul cârnă când el îl atinge, copita lui e mai armonioasă decât fluierul lui Hennes… E făcut din aer pur şi din foc. iar elementele grele, pământul şi apa nu apar în el decât atunci când. liniştit, aşteaptă răbdător să-l încalece stăpânul”. Cele patru elemente sunt astfel necesare pentru „explicarea” calului în domeniul imaginarului.

2 F.L.W. Schwartz. *Wolken und Wind, Blitz und Doriner*. Berlin. 1879. cf. pp. 52 – 153.

3 Cf. Charles Ploi. X. *Le surnaturel dans les conte's populai rea* 1891. p. 41.

Vând

Imaginilor vânătorii infernale, Schwartz le asociază imaginea „vânătoriţelor cu plete din şerpi”. Analiza „imaginară” a noţiunii de Erynii poate porni de la această apropiere. Această analiză trebuie să cuprindă imaginea în formarea ei, în minimul ei de trăsături – şi fireşte ignorând toate variantele tradiţiei –, când furia dezlănţuită nu-i încă decât un vânt furios. Ce urmăreşte ea? Ce urmăreşte vântul? E o întrebare lipsită de sens pentru imaginaţia pur dinamică a furiei. Un

autor pune în gura lui Oreste următoarele cuvinte: „Voi nu le vedeţi… dar eu le văd… mă urmăresc”. Ca şi vânătoarea infernală, Erynia este totodată elementul care urmăreşte şi elementul urmărit şi această sinteză, realizată într-o imagine dinamică primă. Ajunge foarte departe. S-ar părea că ea poate totaliza remuşcarea şi răzbunarea, într-atât de mare este nefericirea vântului.

IV

Ambivalenţa vântului, care este blândeţe şi violenţă, puritate şi delir, poate fi extrem de bine arătată dacă retrăim, împreună cu Shelley, dubla sa ardoare distructivă şi dătătoare de viaţă1:

O, sălbatic vânt de apus, răsuflare a toamnei

Suflet sălbatic ce te mişti prin tot văzduhul.
O, distrugătorule şi dătătorule de viaţă, ascultă, o, ascultă!
O, irezistibilule!
— Dacă măcar
Aş putea fi iarăşi ce eram în copilărie.
Tovarăş de hoinăreală cu tine prin spaţiu.
Atunci când a-ţi întrece viteza cerească
Abia de părea o nebunie, niciodată nu m-aş fi zbuciumat.
Niciodată nu te-aş fi implorat cum fac în nefericirea-mi.
O! înalţă-mă ca pe un val, ca pe o frunză, ca pe un nor.
Mă prăbuşesc peste spinii vieţii! Sângerez!

1 Shelley. *Ode au Vent d'onest*. trad. fr. Chevrillon. *Études anglaises*. 1901. p. 108.

Povara prea grea a orelor a paralizat, a încovoiat
O fiinţă ce-ţi semăna prea mult, răzvrătită, iute şimând/ă.
Fă din mine lira ta, fă-mă să cânt precum pădurea!
Şi chiar dacă frunzele mele vor cădea precum ale tale
Tumultul puternicelor tale armonii
Va scoate din mine, ca şi din ea, o muzică profundă, autumnală.
Blândă şi totodată tristă. Suflet arzător.
Fii sufletul meu! fii eu însumi, o, Năvalnicule.

Vom întâlni aceeaşi vitalitate a vântului care suflă într-un poem de Pierre Gueguen (*Jocuri cosmice*. „Pe munte”):

Vântul de apus cu trupu-i mare şi înspăimântător Mă pipăia cu degete năvalnice, îşi lipea gura de gura mea şi-mi insufla sufletu-i

sălbatic.

Comentând *Odă Vântului de apus*, Cazamian subliniază faptul că există în poetica lui Shelley „prodigioasă intuiţie a legăturilor profunde dintre marile forţe fizice şi viaţa omenească”. Chevrillon spune şi el: „Shelley vede pretutindeni sufletul în mişcare” (loc. cit., p. 111). Dar pretutindeni sufletul înnoit al lumii prin inspiraţia poetului are o individualitate profundă. Rafala de vânt este sălbatică şi pură. Ea moare şi renaşte. Iar poetul urmează însăşi viaţa suflului cosmic. Prin vântul de apus, el respiră un suflet oceanic, un suflet neîntinat de vreo atingere pământească. Iar viaţa este atât de mare, încât toamna însăşi are un viitor.

Mai trebuie oare să remarcăm că, pentru imaginaţie, originea vântului este mai importantă decât scopul lui? Un raţionalist va surâde când va citi, în *Poeme în proză* de Renée Vivien, poemul: *Cele patru vânturi*. Va fi mirat când vântul din nord îi spune visătorului: „Lasă-mă să te duc spre ţinuturile înzăpezite” 1, iar vântul din sud: „Lasă-mă să te duc spre azur”. El va crede că vântul de apus poate să ne facă să călătorim spre Orient. Dar visul ignoră această „orientare” savantă. El dă vântului din nord, lui Boreu, rege al Vânturilor. după cum spune Pindar. toate puterile unui dincolo hiperborean. Şi. de

1 Renée Vivien. *Poèmes en prose*, p. 7.

asemenea, vântul din sud ne aduce toate seducţiile ţinutului însorit, nostalgia unei eterne primăveri.

Sufletul care iubeşte vântul renaşte odată cu cele patru vânturi venite din cele patru puncte cardinale. Pentru mulţi visători, cele patru puncte cardinale sunt mai ales cele patru ţinuturi ale marilor vânturi. Cele patru mari vânturi ni se par a întemeia, în multe privinţe, un *Cvatuor* cosmic. Ele manifestă dubla dialectică a caldului şi a recelui, a uscatului şi a umedului. Poeţii regăsesc din instinct această orientare dinamică, această orientare primordială:

Sudul, Vestul, Estul, Nordul, Cu palmele lor de aur, Cu pumnii lor de gheaţă îşi aruncă vântul care trece.1

Verhaeren a trăit cu adevărat, pe câmpiile Flandrei, dinamismul tuturor vânturilor:

Iubesc, admir şi cânt nebuneşte
Vântul, îi beau vinul fluid şi viu

Până la drojdie.
Căci îmi înalţă întreaga fiinţă şi înainte
De a se infiltra, prin plămânii şi porii mei.
Până la sângele ce-mi hrăneşte trupul.
Cu forţa-i sălbatică sau blândeţea-i adâncă.
A strâns în braţe imensitatea lumii.

Dacă citim acest poem în atmosfera plină de energie în care a fost scris, ne dăm seama că este o adevărată respiraţie. Putem să-l dăm drept exemplu pentru acele poeme respirate de care vom vorbi în următorul capitol. îi vom simţi mai bine acţiunea respiratorie dacă-l comparăm cu un poem la fel de frumos, dar care ţine de poezia ascultată. îl luăm din *Legenda înaripată a lui Wieland* a simbolistului Vielle-Griffin2:

El ascultă: vântul trece; el ascultă: Vântul trece şi plânge şi se vaită

1 Verhaeren. *La multiple splendeur*. *A la gloire du Veni*.
2 Vielle-Griffin. *Im Legende ale e de Wieland*. 1900. p. 74.

Ca un corn de vânătoare
Care hohoteşte şi se stinge
Departe
Sau atât de aproape!
O săgeată care-ţi şuieră pe lângă ureche…

Un studiu care ar putea intra în toate detaliile privitoare la impresiile dinamice care instituie imaginile poeţilor ar trebui să acorde o mare atenţie psihologiei frunţii. S-ar observa astfel că fruntea este sensibilă la cea mai mică suflare de vânt, că ea recunoaşte pe dată prezenţa vântului. Pierre Villey face din frunte „simţul obstacolelor” la cei orbi. Orbii „îşi localizează senzaţiile pe frunte sau pe tâmple”, suscitate de ceea ce trimit în aer „obiectele ce se găsesc la înălţimea feţei… Toţi cei care i-au studiat pe orbi au semnalat acest fapt. *Scrisoarea lui Diderot despre orbi* îl menţionează deja” 1. E de ajuns să ne folosim de un evantai pentru a recunoaşte fineţea extremă a acestui simţ frontal, pe care viaţa obişnuită îl neglijează.

Poeţii care cântă vânturile primăvăratice vorbesc uneori despre acest minunat sim (2:

Nu eram decât noi şi mergeam visând

Ea şi cu mine, cu pletele şi cu gândul în vânt

Fireşte, cu cât vântul devine mai puternic, cu atât apar mai limpede elementele dinamice ale poeziei frunţii. Când vânturile, după cum spune Shelley, „răspândesc sănătatea şi înnoirea, precum şi veselia unui tânăr curaj”, s-ar părea că fruntea devine orgolioasă. Chipul capătă nu o aureolă de fericire, ci o aureolă de energie. Să înfrunţi dificultatea nu înseamnă să lupţi, încăpăţânându-te, cu treabă pământească: nu înseamnă să cauţi calea ocolită; ci înseamnă să mergi cu faţa în plin vânt, sfidând

Pierre Villey. *Le Monde des aveugles*. p. 84.2 Verlaine. *Nevermore*.

puterea acestuia. Toate marile forţe ale universului suscită forme de curaj. Ele îşi determină propriile metafore.

Nu ne vom mira deci dacă poezia, printr-o inversiune care-i este firească, atribuie vântului o faţă şi o frunte:

Fruntea vântului se iveşte la zorii în pădure”.

VI

Raporturile dintre vânt şi suflu ar merita un studiu amănunţit Am regăsi aici acea fiziologie aeriană atât de importantă pentru gândirea indiană. Exerciţiile respiratorii capătă în această gândire, după cum ştim, o valoare morală. Sunt adevărate rituri care pun omul în relaţie cu universul. Vântul, pentru lume, suflul, pentru om, manifestă „expansiunea lucrurilor infinite”. Ele duc până foarte departe fiinţa intimă şi o fac să participe la toate forţele universului. În *Chandoya-Upanishad* citim: „Când focul pleacă, el pleacă în vânt. Când soarele pleacă, el pleacă în vânt când luna pleacă, ea pleacă în vânt Vântul absoarbe astfel toate lucrurile… Când omul doarme, vocea lui pleacă în suflu, şi tot aşa fac şi vederea, auzul, gândirea lui. Suflul absoarbe astfel totul”.

Trăind dinlăuntru această apropiere din suflu şi vânt, putem pregn** cu adevărat sintezele salutare ale gimnasticii respiratorii. O apreciere asupra dezvoltării toracelui nu este decât semnul unei igiene fără de profunzime intimă, al unei igiene care se lipeşte de acţiunea ei salutară asupra vieţii inconştiente. Caracterul cosmic al respiraţiei este baza normală a valorizărilor inconştiente cu adevărat stabile. Fiinţa nu are decât de câştigai dacă menţine participările cosmice.

Ar fi interesant de urmărit în detaliu sintezele imaginare ale practicilor psihologiei respiratorii şi ale practicilor psihologiei respiratorii şi ale practicilor psihologiei ascensionale. De exemplu, înălţimea, lumina, răsuflarea în aerul pur pot fi

1 Verhaeren. *Les Visages de la vie*. *Le Vent*.

 dinamic asociate de către imaginaţie. Să urci respirând mai bine, să respiri nemijlocit nu numai aer, ci lumină, să participi la respiraţia înălţimilor, iată impresii şi imagini care-şi schimbă întruna între ele valoarea, susţinându-se una pe cealaltă. Un alchimist va vorbi în următorii termeni despre aurul astral: „Este o substanţă care arde şi o continuă emanaţie de corpus-culi solari care, datorită mişcării soarelui şi a aştrilor, fiind într-un flux şi reflux perpetuu, umplu întreg universul; totul este pătruns de ea, întinderea cerului, pământul şi măruntaiele lui. Respirăm întruna atâta aur astral; particulele sale solare ne pătrund în trup, care le exaltează întruna” 1. Suflurile balsamice, vânturile înmiresmate trăiesc în asemenea imagini. Aceste imagini iau naştere în reveria unui *vânt însorit*.

Vom găsi preţioase observaţii asupra sintezelor dintre suflu, înălţime şi lumină în lucrările şi în teza de doctorat ale unui tânăr medic.2 O psihologie completă a aerului ar trebui să cerceteze în detaliu toate aceste lucrări. Noi nu ne propunem să tratăm decât despre imaginaţia aerului, ba chiar vrem să ne limităm studiul la metaforele literare ale aerului. Ne este de ajuns să arătăm că aceste metafore îşi au rădăcini adânci în viaţa materială. Aerului, înălţimii, luminii, vântului puternic sau blând, suflului pur şi puternic li se asociază în mod normal metafore poetice bine alcătuite. O asemenea sinteză însufleţeşte întreaga fiinţă. Vom insista puţin, în capitolul următor, asupra acestui aspect al imaginaţiei aerului.

1 *Entretiens d'Eităoxe ei de Pyrophile*, *Apud* Bibliothèque des philosophes chiniiques. reeditare. Paris. 1741. t III. p. 231.

2 Francis Lefebure. *Ui Respiration rythmique et la concemration mentale en education physique, en the rapeuiique et en psychiatrie*. Al ser. 1942.

CAPITOLUL XII

Declamaţia mută1

„Respiraţia este leagănul ritmului”. (Citat de K. KIPPENBERG în

cartea sa despre Rilke, p. 219).

I

Sub forma sa simplă, naturală, primitivă, departe de orice ambiţie estetică şi de orice metafizică, poezia este o bucurie a suflului, fericirea evidentă de a respira. *Suflul poetic*, înainte de a fi o metaforă, este o realitate pe care am putea-o găsi în viaţa poemului dacă am vrea să urmăm lecţiile *imaginaţiei materiale aeriene*. Iar dacă am acorda mai multă atenţie *exuberanţei poetice*, tuturor formelor fericirii de a vorbi, încet, repede, strigând, murmurând, psalmodiind… am descoperi o incredibilă pluralitate de sufluri poetice. Atât în forţă cât şi în gingăşie, atât în poetica mâniei cât şi în tandreţea poetică, am vedea acţionând o economie dirijată a suflurilor, o administrare fericită a aerului vorbitor. Astfel sunt cel puţin poeziile care *respiră bine*, poemele ce sunt frumoase scheme dinamice ale respiraţiei.

Există cuvinte care, abia rostite, abia murmurate, potolesc în noi un tumult când ştie să le unească în adevărul lor aerian, poemul este uneori un miraculos calmant Versul aspru şi eroic ştie să păstreze şi o rezervă de suflu. El conferă vocii seci care comandă o durată vibrantă, iar excesului de forţă, o continuitate. Un aer tonic, o materie alcătuită din curaj curge valuri-valuri în poem. Orice poezie – nu numai poezia declamată, ci şi poezia citită în tăcere, aşa cum vom sugera în cele ce urmează – se află sub dependenţa acestei economii primitive a suflurilor. Tipurile imaginare cele mai diverse, fie că aparţin aerului, apei. focului, pământului, de îndată ce trec din reverie în poem. participă la o imaginaţie aeriană printr-un fel de necesitate instrumentală. Omul este o „ţeava sonoră”. Omul este o „trestie vorbitoare”.

1 începutul acestui capitol a apărut în colecţia… Messages”. 1942: *Exercice du silence*.

Charles Nodier, bunul nostru maestru, a căzut de mai multe ori în ispita de a stabili, în marginea cunoaşterii istorice o etimologie fondată pe organele vocale, etimologie foarte actuală care ne-ar îngădui să surprindem în noi, în însăşi gura noastră, mişcarea fonică în plină activitate. Această fonetică în acţiune, în ontogeneza ei reproduce filogeneza despre care ni se vorbeşte în tratate. În lucrarea sa *Cercetare critică a Dicţionarelor limbii franceze* (1828), el propune

astfel, ca pe o idee „mai curând ingenioasă decât solidă”, o etimologie imaginară a cuvântului *âme*. El îi caută „mimologismul” 1, adică ansamblul condiţiilor bucale şi respiratorii pe care trebuie să le regăsim printr-o imitare fizionomică a *feţei vorbitoare*. Pe baza exemplului cuvântului *âme*, vom vedea cum această etimologie mimică ne oferă o valorizare profundă a *gestului vocal*, o valorizare aeriană.

Să-i lăsăm aşadar pe savanţi să ne spună că *âme* este o contracţie a cuvântului *anima* al latinilor, conform acelui determinism al lenei de a articula care, în multe privinţe, este determinismul evoluţiei fonetice. Să trăim cuvântul, aşa cum îl trăiam când juram că iubim „de toute notre âme”, că iubim „până la ultima noastră suflare”. Să-l trăim „respirându-l”. El ne va apărea atunci ca un *mimologism al expiraţiei complete*. Dacă pronunţăm cuvântul *âme* în plenitudinea sa aeriană, cu convingerea vieţii imaginare, chiar în timpul în care cuvântul şi suflul sunt puse de acord, ne vom da seama că el nu-şi capătă adevărata valoare sonoră decât la sfârşitul suflului. Pentru a exprima cuvântul *âme* din adâncul imaginaţiei, suflul trebuie să-şi dăruiască până şi ultima rezervă. Este unul dintre acele puţine cuvinte prin care se termină o expiraţie. Imaginaţia pur aeriană l-ar vrea totdeauna la sfârşit de frază. În această viaţă imaginară a suflului... notre âme” este totdeauna şi *ultimul nostru suspin*. Este suflet care întâlneşte un suflet universal.

Charles Nodier nu mai are autoritatea pe care i-o confereau acum un secol inteligenta şi buna sa dispoziţie. Încă din 1850. teoria „mimologismului” era considerată creaţia unui „spirit paradoxal şi mistificator” (cf. F. GEnin. *Recreations philologiques*. 1856. L I, p. 10). Dar paradoxul nu trebuie dispreţuit de un psiholog al imaginaţiei poetice.

Declamaţia muta

249

Pentru a-l simţi şi mai bine, să încercăm să devenim tăcuţi în toată fiinţa noastră – să nu ne ascultăm decât propriul suflu – să devenim aerieni ca suflul nostru – să nu facem mai mult zgomot decât un suflu, decât un suflu uşor – să nu ne imaginăm decât cuvintele care se alcătuiesc prin suflul nostru... Părăsindu-ne, auzim cum această *âme* a unui suflu îşi spune numele, o auzim cum spune *âme*. Vocala suspinată este *a* – cuvântul *âme* pune puţină substanţă sonoră pe vocala suspinată, puţin materie fluidă care conferă realism ultimului

suspin…

Dar acest loc – al unei expiraţii extreme – pe care mitologia i-l fixează cuvântului *âme* va fi poate mai bine înţeles dacă vrem să încercăm să trăim ciudata dialectică respiratorie a cuvintelor *vie* şi *âme*.

Să încercăm din nou să ne punem de acord urechea, urechea noastră visătoare cu această voce intimă nonformulată, cu această voce doar aeriană, cu o voce care nu s-ar mai auzi dacă ar pune în mişcare corzile vocale şi care, spre a vorbi, nu are nevoie decât de suflu. În această totală supunere faţă de imaginaţia aeriană, vom auzi pronunţându-se *prin suflul însuşi*, înainte chiar de a le gândi, cele două cuvinte: *vie* şi *âme* – *vie* când inspirăm, *âme* când expirăm. *Vie* este un cuvânt care aspiră, *âme* este un cuvânt care expiră.

Într-o beţie a imaginaţiei aeriene accentuată până la rolul ei cosmic, vom putea găsi, în dubla mimologie a cuvintelor *vie* şi *âme*, tema imaginară a *exerciţiului respiratoriu*. În loc să aspirăm un aer anonim, vom trage puternic în piept cuvântul *vie*, şi vom reda încetişor universului cuvântul *âme*. Exerciţiul respiratoriu devine atunci o funcţie a vieţii universale, încetând a mai fi punerea în mişcare a unei maşinării supravegheate de un igienist. Ziua ritmată de respiraţia *vie-ame*, *vie-ame*, *vie-ame*, va fi o zi a universului. Fiinţa cu adevărat aeriană trăieşte într-un univers sănătos. Între univers şi fiinţa care respiră există raportul dintre sănătatea constituantă şi sănătatea constituită. Frumoasele imagini aeriene ne revigorează.

Şi acum, dacă vrem, aşa cum facem fără ezitare, să dăm prioritate imaginarului în raport cu realul, vom fi mai bine pregătiţi să înţelegem fonetica mimologică a lui Charles Nodier extinsă în toate amănuntele ei. Astfel, când e vorba de cuvântul *âme*, Nodier scrie: „Întru alcătuirea acestui cuvânt, buzele, abia întredeschise spre a lăsa să treacă un suflu, cad.

250

Aerul şi visele închizându-se parcă fără vlagă”. În cazul cuvântului *vie* avem de-a face cu o mimologie opusă: buzele „se deschid încetişor şi parcă aspiră aerul”.

În comentariul nostru, ne-am mărginit să facem încă un pas în direcţia în care se dezvoltă paradoxul lui Nodier. Cel ce ne urmează pe această cale va înţelege că în ritmul *vie-ame* astfel respirat, buzele pot rămâne nemişcate. Atunci vorbeşte cu adevărat suflul, atunci suflul

este primul fenomen al tăcerii ființei. Ascultând acest suflu tăcut, care abia vorbeşte, înţelegem cât este de diferit de tăcerea buzelor strânse. De îndată ce imaginaţia aeriană se trezeşte, domnia tăcerii închise a luat sfârşit Atunci începe tăcerea care respiră. Atunci începe domnia infinită a „tăcerii deschise…”

III

Dacă observaţiile nostre asupra imaginaţiei suflului ar putea fi generalizate, ele ar duce, credem, în cazul poemelor, la obligaţii pneumatice fcarte diferite de obligaţiile scandării. Mai exact, aceste două tipuri de obligaţii s-ar dovedi a fi complementare. Scandarea s-ar exprima ca un număr, pneumatologia versului s-ar exprima ca un volum. Versul ar avea o cantitate şi totodată o grosime. El ar trăi dintr-o realitate aeriană care se umflă şi care se destinde odată cu o mişcare sonoră care se accelerează şi se încetineşte. O materie aeriană ar sălăşlui într-o formă verbală. Uşoara-i consistenţă ar fi de ajuns pentru a grupa măsurile versului, pentru a corecta acea impresie de sărăcie pe care o lasă poemele cronometrate.

Mutilăm poetul dacă nu acordăm niciun interes acestei materii aeriene, acestui suflu. De altfel, nu căpătăm conştiinţa rolului acestei materii aeriene printr-o cercetare pur fonetică. În cadrul căreia suflul este lucrat, ritmat, laminat, izbit. împins, reluat, închis în cuvinte. Imaginaţia aeriană are nevoie de intuiţii mai primitive de adevărurile răsuflări, de însăşi viaţa unui aer vorbitor. Fie că vrem sau nu, o materie aeriană curge prin toate versurile; ea nu este un timp materializat şi nicio durată vie. Ea are aceeaşi valoare concretă ca aerul pe care-l respirăm. Versul este o realitate pneumatică. Versul trebuie să

se supună imaginaţiei aeriene. El este o creaţie a fericirii de a respira:

Cuvinte legate între voi, cuvinte iubitoare sau sălbatice,
Rostindu-vă, omul respiră mai bine.[1]

Şi putem vedea atunci toate implicaţiile acestei cugetări profunde ale lui Paul Valéry:

„Un poem este o durată în timpul căreia, citindu-l, respiri o lege care a fost pregătită; îmi dăruiesc suflul şi maşinăriile vocii; sau numai puterea lor, ce se împacă cu tăcerea” [2]. Vom arăta că pentru a găsi

această *putere*, trebuie să plasăm legea poemului în voinţă. Poezia lui Valéry pune în evidenţă o putere, o voinţă atotputernică.

IV

Acolo unde imaginaţia este atotputernică, realitatea devine inutilă, şi vom duce paradoxul nostru până acolo unde el propune un fel de respiraţie albă într-o declamaţie mută. Vom desăvârşi astfel desenul uşor al unei metafizici a vorbirii.

În vederea acestui scop trebuie să surprindem, înaintea oricărei impresii sonore, înaintea oricărei nevoi de a traduce feeriile viziunii – pe scurt, înaintea oricărui impuls ce vine din reprezentare şi din sensibilitate –, *voinţa de a vorbi*. Nicăieri în întreg domeniul voinţei, nu există un traseu mai scurt de la voinţă la fenomenul acesteia. Dacă o surprindem în actul vorbirii, voinţa apare în fiinţa-i necondiţionată. Aici trebuie să căutăm sensul ontogenezei poetice, trăsătura de unire dintre cele două puteri radicale, voinţa şi imaginaţia Putem spune că în voinţa de a vorbi, voinţa *vrea* imaginea sau imaginaţia *imaginează* voinţa Există o sinteză între cuvântul care ordonă şi cuvântul care imaginează. Prin vorbire, imaginaţia ordonă şi voinţa imaginează.

VERHAEREN. *La multiple splendeur*. *Le Verbe*. p. 21.

— Paul Valéry. *Poe sies, L'Amarew de Poèmes*. p. 65.

Acest aspect metafizic, pe care îl vom dezvolta în altă parte, va deveni pe dată limpede dacă vrem să reflectăm la prioritatea *vocalului* asupra *sonorului*. Aceasta înseamnă să devii conştient de fiinţa care vorbeşte, de fiinţa care trăieşte impresiile unui gâtlej foarte sensibil, bine inervat Poetul ne ajută să dobândim această conştiinţă. „Îl informăm pe cititor, ne spune Paul Claudel (*Poziţii şi propoziţii*, un roman, p. 11), îl facem să participe la acţiunea noastră creatoare sau *poetică*, plasăm în gura tainică a minţii sale enunţarea vreunui obiect sau a vreunui sentiment plăcută atât gândirii, cât şi organelor sale fizice de exprimare”.

Într-un gâtlej astfel trezit de poeme, simţi cum acţionează nenumărate forţe evolutive, nenumărate forţe declamatorii. Iar aceste forţe sunt atât de năvalnice, de multiple, de vivace, de neaşteptate, încât fiinţa omenească e întruna ocupată cu supravegherea lor. Voinţa care vrea să vorbească cu greu se ascunde, se maschează, aşteaptă. Sub această supraveghere, ascultând de reguli tradiţionale, poezia clasică,

retorica aşa cum este ea predată, strivesc mii de forţe vorbitoare. Limbajul gata constituit este şi o cenzură nervoasă care menţine întruna în normele sale sclerozate rezonanţele îngăduite corzilor vocale. Dar în ciuda raţiunii, în ciuda limbajului, imaginaţia vorbitoare, atunci când e redată libertăţii de a respira, propune totuşi noi imagini verbale.

Dar putem găsi şi urme mai radicale, mai apropiate de voinţa pură, ale acestei priorităţi a vocalului asupra sonorului. Facem apel la experienţa tuturor celor care ştiu să resimtă *bucurii vocale* fără a vorbi, tuturor celor care se însufleţesc la o lectură mută, tuturor celor care pun pe pragul dimineţii lor aurora verbală a unui frumos poem.

O primă clasificare a poemelor după valoarea lor ca lectură tăcută, după puterea lor de declamaţie mută, le va pune în evidenţă pe cele care nu comportă nicio oboseală vocală, pe cele care induc vise vocale neexprimate. Sunt perfecţiuni vocale în care forma cuvintelor conţine cu exactitate volumul de materie aeriană ce le revine. Vor fi oarecum supraritmate, vor beneficia de un suprarealism al ritmului, în sensul că îşi vor lua ritmul direct din substanţa aeriană, din materia suflului. Nu urechea trebuie să constate asta, ci *voinţa poetică*, cea care proiectează fenomenele bine asociate. În mod evident, această proiecţie este vorbită înainte de a fi auzită şi conform

Declamaţia mută principiului proiecţiei, este vorbire voită înainte de a fi vorbire vorbită. Astfel încât poezia pură se formează în ordinea voinţei înainte de a apărea în ordinea sensibilităţii. Ea nu este nici pe departe deci o artă a reprezentării. Născându-se în tăcerea şi în singurătatea fiinţei, desprinsă de auz şi de vedere, poezia ne apare aşadar că primul fenomen al voinţei estetice omeneşti.

Voite şi mereu din nou voite, privilegiate în voinţa lor esenţială – astfel sunt la rădăcina lor valorile vocale ale poeziei. Ele creează, asociindu-se, simfonii nervoase care însufleţesc fiinţa tăcută. Sunt valorile dinamice cele mai alerte, cele mai jucăuşe. Voinţa le găseşte, în tăcerea şi în absenţa fiinţei, când ea nu se grăbeşte să anime masele musculare, când se lasă pradă iraţionalităţii vorbirii naive. Şi astfel, pe coardele vocale, apar mai întâi frumoasele fenomene ale unei voinţe foarte specific omeneşti pe care o putem numi *voinţa logosului*. Aceste fenomene prime ale voinţei de logos sunt curând înzestrate cu dialectica raţiunii şi a vorbirii, cu dialectica a ceea ce reflectează şi a ceea ce se exprimă. Este de altfel ciudat să constaţi că *raţiunea şi*

vorbirea pot să degenereze, contopindu-se într-unul şi acelaşi verbalism, într-o tradiţie inertă a gândirii şi a limbajului. Ele se pot, de asemenea, solidifica în încăpăţânare şi vorbărie umflată. Această solidifi-care şi această degenerescentă vor putea fi evitate revenind la principiul tăcerii, îmbinând tăcerea gândită şi tăcerea atentă şi retrăind voinţa de a vorbi în starea ei născândă, în vocalitatea ei primordială, cu desăvârşire virtuală, albă. Raţiunea tăcută şi declamaţia mută vor apărea ca primii factori ai devenirii umane. Înainte de orice acţiune, omul are nevoie să-şi spună sieşi, în tăcerea fiinţei sale, ceea ce *vrea* să devină; el are nevoie *să-şi dovedească* şi *să-şi cânte* propria devenire. Aceasta este funcţia voluntară a poeziei. Poezia *voluntară* trebuie deci pusă în raport cu tenacitatea şi curajul fiinţei tăcute.

V

Ni se pare că discuţia despre poezia pură ar trebui reluată situând la originea ei problema poeziei voite, adică a unei poezii pe care o informează în mod direct voinţa, a unei poezii care se prezintă ca o expresie necesară a voinţei. Altfel spus.

 ne propunem să judecăm poezia pură nu în privinţa rezultatului ei, ci în privinţa elanului, atunci când ea este voinţă poetică. Este neîndoielnic că poeziile cu ambianţă calmă şi destinsă sunt cele mai numeroase, dar nu sunt bine caracterizate atunci când sunt considerate ca fiind absenţe ale voinţei, renunţare la voinţă. Dacă le privim mai bine, vom surprinde acţiunea ascunsă a unei voinţe care vrea calmul. Contemplarea şi voinţa nu sunt antitetice decât în formele lor generale. Voinţa de a contempla se manifestă în mari suflete poetice.

S-a spus astfel că opera poetică a lui Paul Valéry purta marca unei *gândiri regândite*; ar fi mai corect să spunem, credem noi, că purta marca unei *gândiri voite şi revoiie*. Vom avea numeroase dovezi în acest sens dacă, aşa cum propunem, vom restabili prioritatea vocalului asupra auditivului. Să recitim, de exemplu, primele două strofe din *Cimitirul marin*:

Ce toţi tranquille, ou marchent des colombes.
Entre les pins palpite, entre les tombes;

Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommence e!
O recompense après une pense e
Qu un long regard sur le calme des dieux!

Quel pur travail de fins e clairs consume Maint diamant d'imperceptibile e cum e, Et quelle paix semble se concevoir! *Quand sur l'abîme un soleil se repose, Ouvrages purs d'une eternelle cause, Le Temps scintille el le Songe este savoir*)

C-urile dure care se acumulează aici sunt foneme ale voinţei şi, mai exact, foneme ale voinţei de calm. Ele sunt mai

Acest pod calm cu porumbei cuminte / Palpită între pini, între morminte: / Amiaza dreaptă ţese-aci-n scântei Marea, mereu din nou pornita mare! / După-o gândire. ce răsplată mare să-ţi pierzi privirea-n linişte de zei!

Ce pur efort de mici sclipiri consumă / Atâta diamant mărunt de spumă. / Ce pace pare-a se-nălţa sub cer! / Când peste-abis un soare se aşterne. / Urzeală pură a cauzei eterne. / Timpul scânteie. Visu-i adevăr.

Traducere de Ştefan Augustin Doinaş frumoase ca efect al voinţei decât ca efect al exprimării. Sunt voite şi revoite. Prin ele, voinţa îşi vrea poemul, voinţa atât de omenească de calm. Într-un univers poetic care s-ar mărgini la valorile auditive, ele ar determina mişcări prea unghiulare. În universul poetic cu adevărat iniţial, în universul vocal, ele se prezintă ca nişte frumoase cauze ale suflului, cauza prin care se afirmă laolaltă puterea şi calmul. Situate în fiecare vers la locul potrivit, ele dinamizează declamaţia mută. îi fixează volumul cu o uimitoare măsură, cu o măsură care desfăşoară o adevărată cantitate de *materie* poetică. Aici sunt depăşite legile scandării. Aici sunt găsite legile vorbirii. Credem că putem oferi aceste două strofe ca pe unul dintre exemplele cele mai luminoase ce comunică o „masă de calm" închisă în vocalitatea versurilor.

CONCLUZII (*Partea inin*)

Imaginea literară

Heard melodies are sweet, but ihose unheard Are sweeter; *therefore, ye soft pipes, play on*; *Not to the senzual ear, but, more endear'd, Pipe to the spirit ditties of no tone*…

Melodiile de noi auzite sunt dulci sufletului nostru, dar cele neauzite

Sunt încă şi mai dulci: fluiere dragi, cântaţi întruna, Nu la urechea senzuală, ci, mai seducătoare încă, Modulaţi pentru spirit tăcute cânturi...

(KEATS, *Odă la urna grecească*, trad.fr. E de Clermont-Tonnerre)

I

Există muzicieni care compun pe pagina albă, în imobilitate şi tăcere. Cu ochii larg deschişi, creând printr-o privire fixată în gol un fel de tăcere vizuală, o privire tăcută care gomează lumea, anihilându-i zgomotele, ei *scriu* muzica. Buzele lor nu se mişcă, până şi bătaia sângelui s-a oprit, viaţa aşteaptă, armonia se va ivi curând. Ei aud atunci ceea ce creează în însuşi actul care creează. Nu mai aparţin unei lumi de ecouri şi de rezonanţe. Aud notele căzând, fremătând, alunecând, sărind pe portativ. Pentru ei, portativul este o liră abstractă, sonoră. Ei se bucură aici, pe pagina albă, de polifonia conştientă. În audiţia reală, unele voci pot să se piardă, să se estompeze, să dispară aproape; fuziunea poate să se facă rău. Dar creatorul de muzică scrisă are zece urechi şi o mână. O mână care să unească, ţinând strâns stiloul, universul armoniei; zece urechi, zece atenţii, zece cronometrări pentru a asculta, pentru a dezvolta, pentru a regla afluxul simfoniilor.

Există şi poeţi tăcuţi, poeţi care mai întâi reduc la tăcere un univers prea zgomotos şi toate bubuiturile lui. şi ei aud ceea ce scriu chiar în timpul când scriu, în lenta măsură a unei limbi scrise. Ei nu transcriu poezia, ei o scriu. Alţii n-au decât să „execute” ceea ce ei au creat pe pagina albă! Alţii n-au decât să „recite” în megafon, cu o dicţie „strălucită”. Ei gustă armonia paginii literare pe care vorbeşte gândirea, pe care vorbirea gândeşte. Ei ştiu înainte de a scanda, înainte de a auzi, că ritmul scris este sigur. Că peniţa s-ar opri de la sine în faţa

unui hiatus, că peniţa ar refuza aliteraţiile inutile, nevrând să repete nici sunete, nici gânduri. Cât e de plăcut să scrii astfel, scotocind prin toate adâncurile gândurilor gânditoare! Şi cât de eliberat te simţi de timpii bizari şi săltăreţi! Prin încetineala poeziei scrise, cuvintele regăsesc amănuntele mişcăriilor originare. Fiecărui cuvânt îi revine în timpul exprimării sale, ci tocmai timpul acţiunii sale. Cuvintele care se învârtesc şi cuvintele care aruncă nu-şi mai confundă mişcarea iar când un adjectiv înfloreşte în substanţa lui, poezia scrisă, imaginea

literară ne lasă să trăim pe îndelete timpul înfloririlor. Atunci poezia este cu adevărat primul fenomen al tăcerii. Ea lasă vie, sub imagini, tăcerea atentă. Ea construieşte poemul pe timpul tăcut, pe un timp de nimic ritmat, pe care nimic nu-l grăbeşte, căruia nimic nu-i comandă, pe un timp deschis tuturor spiritualităţilor, pe timpul libertăţii noastre. Cât de săracă este durata vie faţă de duratele create în poeme! Poemul: un frumos obiect temporal care îşi creează propria măsură. Baudelaire a visat la acest pluralism al modurilor temporale (*Mici poeme în proză*, „Prefaţă"): „Cine dintre noi, în zilele sale ambiţioase, nu a visat la miracolul unei proze poetice, muzicale, fără ritm şi fără rimă, destul de suplă şi totodată destul de accidentată pentru a se adapta mişcărilor lirice ale sufletului, unduirilor reveriei, tresăririlor conştiinţei?" Trebuie să mai subliniem că Baudelaire desemnează astfel prin câteva cuvinte aproape toate ipostazele fundamentale ale dinamismului prozodic, cu continuitatea, unduirile şi subitele sale accente? Dar *poezia scrisă* depăşeşte orice dicţie, mai ales prin polifonia sa. Când scrii, când gândeşti, polifonia se trezeşte precum ecoul unui epilogism. Poezia adevărată are totdeauna mai multe registre. Gândirea aleargă când deasupra, când dedesubtul vocii care cântă, în acest polilogism sunt vizibile cel puţin trei planuri, care trebuie să găsească un acord între cuvinte, simboluri şi gândire. Audiţia nu ne îngăduie să visăm imaginile în profunzime. Întotdeauna am crezut că un cititor modest gustă mai bine poemele recopiindu-le decât recitindu-le. Cu stiloul în mână, mai avem o şansă să ştergem nedreptul privilegiu al sonorităţilor, învăţăm să retrăim cea mai vastă integrare, cea dintre vis şi semnificaţie, lăsând visului timpul să-şi găsească semnul, să-şi alcătuiască pe îndelete semnificaţia.

258

Aerul şi visele

Cum să uităm acţiunea semnificantă a imaginii poetice? Semnul nu este aici un rapel, o amintire, marca de neşters a unui trecut îndepărtat Nu merita numele de *imagine literară* decât ceea ce comportă originalitate. O imagine literară este un *sens* în stare născândă; cuvântul – bătrânul cuvânt – capătă prin ea o semnificaţie nouă. Dar asta nu-i de ajuns: *imaginea literară* trebuie să se îmbogăţească cu un *nou onirism*. Să semnifice altceva şi să provoace un alt mod de a visa, iată dubla funcţiune a imaginii literare. Poezia nu, exprimă ceva care-i rămâne străin. Chiar un fel de didacticism pur

poetic, care ar exprima poezie, nu ar arăta adevărata funcţie a poemului. Nu există *poezie* care să preceadă actul verbului poetic. Nu există o realitate anterioară imaginii literare. Imaginea literară nu îmbracă o imagine nudă, nu dă glas unei imagini mute. În noi, imaginaţia vorbeşte, visele noastre vorbesc, gândurile noastre vorbesc. Orice activitate umană doreşte să vorbească. Când această vorbire ia cunoştinţă de sine, atunci activitatea umană doreşte să scrie, adică să înlănţuie visele şi gândurile. Imaginaţia este fermecată de imaginea literară. Literatura nu este deci succedaneul nici unei alte activităţi. Ea desăvârşeşte o dorinţă omenească. Ea reprezintă o *emergenţă* a imaginaţiei.

Imaginea literară promulghează sonorităţi pe care trebuie să le numim, la un mod abia metaforic, *sonorităţi scrise*. Un fel de ureche abstractă, capabilă să audă voci tăcute, se trezeşte scriind, ea impune reguli care precizează genurile literare. Printr-un limbaj scris cu iubire, se pregăteşte un fel de audiţie proiectantă, fără nicio pasivitate. *Natura audiens* o învinge pe *Natura audita*. Peniţa cântă! Dacă am accepta această noţiune de *Natura audiens*, am înţelege valoarea nepreţuită a reveriilor unui Jacobus Boehme1. „Ce face auzul pentru ca tu să auzi tot ceea ce răsună şi mişcă? Vei spune că *asta vine* din sunetul lucrului din afară, care sună astfel? Nu, trebuie să fie ceva care surprinde sunetul, care *nu calificǎ* prin sunet şi care distinge sunetul unui instrument de cel al unei voci…” Mai rămâne de făcut doar un pas şi fiinţa care scrie aude Verbul scris, Verbul făcut pentru oameni.

Pentru cine cunoaşte reveria scrisă, pentru cine ştie să trăiască, să trăiască din plin, lăsându-se în voia peniţei, realul este atât de departe! Ceea ce voiai să spui este atât de repede

1 Boehme, loc. cit., I, 322.

Înlocuit de ceea ce te surprinzi că eşti pe cale să scrii, încât simţi limpede că limbajul scris îşi creează propriul univers. Un univers al frazelor se ordonează pe pagina albă, într-o coerenţă a imaginilor care are legi adeseori foarte diverse, dar care respectă totdeauna marile legi ale imaginarului. Revoluţiile care modifică universurile scrise se fac în folosul unor universuri mai vii, mai puţin înţepenite, dar fără să şteargă vreodată funcţiile universurilor imaginare. Manifestele cele mai revoluţionare sunt totdeauna noi *constituţii* literare. Prin ele

schimbăm un univers cu altul, dar ele ne adăpostesc totdeauna într-un univers imaginar.

Chiar în imagini literare izolate, simţim cum acţionează aceste funcţii cosmice ale literaturii. Uneori e de ajuns o imagine literară pentru a ne transporta dintr-un univers într-altul. Prin aceasta, imaginea literară apare ca fiind funcţia cea mai înnoitoare a limbajului. Limbajul evoluează prin imaginile sale mult mai mult decât prin efortul său semantic. În cursul unei meditaţii alchimiste, Jacobus Boehme aude „vocea substanţelor" după ce au făcut explozie, după ce explozia a distrus „gheena astringenţei", după ce ea a „trecut prin poarta întunericului". Tot astfel, imaginea literară este un exploziv. Ea face să explodeze dintr-odată frazele prefabricate, nimiceşte proverbele ce se rostogolesc din secol în secol, ne face să auzim substantivele după ce au explodat, după ce au părăsit gheena rădăcinii lor, după ce au trecut prin poarta întunericului, după ce și-au transmutat materia. Pe scurt, imaginea literară pune cuvintele în mişcare, redându-le funcţiei lor imaginative.

Cuvântul scris are asupra cuvântului vorbit imensul avantaj de a evoca ecouri abstracte în care se repercutează gânduri şi vise. Cuvântul enunţat ne răpeşte prea multă forţă, el cere prea multă prezenţă, nelăsându-ne pe deplin stăpâni pe încetineala noastră. Există imagini literare care ne angajează în meditaţii nedesluşite, tăcute. Ne dăm atunci seama că în imaginea însăşi se încorporează o tăcere în profunzime. Dacă vrem să studiem această integrare a tăcerii în poem, nu trebuie să analizăm simpla dialectică lineară a pauzelor şi a izbucnirilor de sunet de-a lungul unei recitări. Trebuie să înţelegem că principiul tăcerii în poezie este o gândire ascunsă, o gândire tainică. De îndată ce o gândire ce ştie să se ascundă sub imagini pândeşte din umbră un cititor, zgomotele se estompează.

260

Aerul și visele lectura începe, lenta lectură visătoare. Căutarea unei gândiri ascunse sub sedimentele expresive dezvoltă geologia t? cerii. Vom găsi în opera lui Rilke numeroase exemple pentru această tăcere textual profundă, prin care poetul îl sileşte pe cititor să asculte gândirea, departe de zgomotele sensibile, departe de vechiul murmur al cuvintelor de altă dată. Şi doar când s-a făcut tăcere, înţelegem ciudatul suflu expresiv, elanul vital al unei mărturisiri.

Nu, nu înseamnă nimic să iubeşti, tinere, chiar dacă vocea îţi

forţează gura – dar învaţă să uiţi cum îţi tresare strigătul. El trece.

Să cânţi cu adevărat, ah! e un alt suflu.

Un suflu ce înconjoară nimicul. Un zbor către Dumnezeu.

Un VânT[1]

Astfel, sfatul de a ajunge la tăcere este exprimat printr-o voinţă de a deveni aerian, de a rupe cu o materie prea bogată sau de a impune bogăţiilor materiale sublimări, eliberări, mobilităţi. Prin visele aerului, toate imaginile devin înalte, libere, mobile.

Faptul că cele mai frumoase imagini literare nu sunt înţelese dintr-odată, că ele se dezvăluie treptat, printr-o adevărată devenire a imaginaţiei şi totodată printr-o îmbogăţire a semnificaţiilor, este dovada posibilităţii unui epilogism care desemnează imaginea literară ca pe o funcţie psihologică foarte specială, asupra căreia trebuie să insistăm puţin.

Prinsă în voinţa de a lucra exprimarea, imaginea literară este o realitate fizică ce are un relief special, mai exact ea este relieful psihic, psihismul cu mai multe planuri. Ea gravează. Regăseşte o profunzime sau sugerează o înălţare. Urcă sau coboară între cer şi pământ Este polifonică, căci este polisemantică. Dacă sensurile se multiplică prea mult, ea poate deveni un „joc de cuvinte”. Dacă se închide într-un sens unic, poate cădea în didacticism. Adevăratul poet evită amândouă primejdiile. El se joacă şi îi învaţă pe ceilalţi. În el, cuvântul reflectează şi se întoarce asupra sieşi. În el, timpul începe să aştepte. Adevăratul poem trezeşte o dorinţă invincibilă de a fi recitit. Ai pe dată impresia că a doua lectură îţi va spune mai

1 *Poe sie*, trad. fr. Betz, p. 226.

mult decât prima. Iar a doua lectură – spre deosebire de o lectură intelectualistă – este mai înceată decât prima. Ea presupune o reculegere. Poemul este visat la nesfârşit, gândit, la nesfârşit. Şi uneori apare vreun mare vers, un vers încărcat cu o asemenea nefericire sau cu un asemenea gând, încât cititorul – cititorul singuratic – îl spune în şoaptă: şi în acea zi poemul nu va fi citit mai departe.

Prin lucrarea lăuntrică a valorilor sale poetice, imaginea literară ne arată că formarea dubletului este o activitate lingvistică normală şi fecundă. Chiar când o limbă savantă nu se prezintă spre a închide în ea noul sens, o sensibilitate lingvistică pune îndeajuns în evidenţă

realitatea sensurilor duble. Aceste sensuri duble, aceste sensuri triple se substituie între ele în „corespondenţe". Dubletul, tripletul şi cvadrupletul s-ar constitui mai bine dacă am putea afirma şi prelungi impresiile, urmărind reveriile imaginaţiei materiale pe două, sau trei, sau patru elemente imaginare.

Dar să dăm un exemplu de imagine literară în care simţim activitatea unui triplet poetic. O vom descoperi pe neaşteptate într-o nuvelă de Edgar Poe. Ea este pentru noi tocmai unul dintre acele prilejuri când ne oprim din lectură şi visăm la ea la nesfârşit.

În povestirea *Omul mulţimilor*, Edgar Poe visează, la căderea nopţii, în faţa mulţimii agitate dintr-un mare oraş. Pe măsură ce noaptea e tot mai întunecată, mulţimea devine tot mai criminală. În timp ce oamenii cinstiţi se întorc la casele lor, noaptea „scoate toate ticăloşiile din vizuini". Şi, treptat, răul zilei care moare capătă, înnegrindu-se, tonalitatea unui rău moral. Lumina lămpilor cu gaz, artificiu impur, aruncă „peste toate lucrurile sclipiri zbuciumate". Iar apoi, fără nicio altă pregătire, ni se impun transporturile multiple ale acestei ciudate imagini asupra căreia îi atragem atenţia cititorului1: „Totul era negru, dar strălucitor – ca acel abanos cu care a fost comparat stilul lui Tertulian".

Dacă, trăind şi în alte poeme ale lui Edgar Poe imaginea iubită a abanosului, ne amintim că abanosul este pentru el apa melancolica – grea şi neagră –, vom simţi în acţiune o primă transpunere materială, atunci când crepusculul, încă aerian cu o p. 58.

Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. Baudelaire.

262

Aerul şi visele clipă în urmă, devine o materie nocturnă, compactă şi strălucitoare, însufleţită, sub lumina lămpilor cu gaz, de reflexe rele. Şi de îndată ce aceste prime visări capătă formă, imaginea se deschide: visătorul îşi aminteşte, ca de o sumbră profeţie, de stilul lui Tertulian. Iată deci tripletul: noapte, abanos, un stil. Şi la o şi mai mare adâncime, într-o şi mai amplă dispersiune, aerul ce se întunecă – apa – poate şi o pădure metalică – apoi o voce scrisă – o voce dură, deplasându-se masiv – accentuată ca o neagră profeţie – sensul nefericirii, al greşelii, al remuş-cării… Câte vise în numai două-rânduri! Câte schimburi de materii imaginare! Imaginaţia cititorului, după o lentă şedere în lumea reveriilor ce i-a fost deschisă, nu se dovedeşte oare a fi pură mobilitate a imaginilor? Din acel moment devin posibile

racursiuri violente. Da, o anume noapte este neagră ca un stil implacabil, o anume altă noapte este neagră şi lipicioasă ca o melopee lugubră Imaginile au un stil. Imaginile cosmice sunt stiluri literare. Literatura este o lume valabilă. Imaginile sale sunt primordiale. Ele sunt imaginile visului care vorbeşte, ale visului care trăieşte în arzătoarea imobilitate nocturnă, între tăcere şi murmur. O viaţă imaginară – adevărata viaţă! – se naşte în jurul unei imagini literare pure. În legătură cu imaginea literară trebuie să spunem, împreună cu O. de Miłosz (*Confesiunea lui Lemuel*, p. 74):

Dar acestea sunt lucruri Al căror nume nu-i nici sunet, nici tăcere.

Cât de nedreaptă este critica atunci când nu vede în limbaj decât o scleroză a experienţei intime! Dimpotrivă, limbajul o ia totdeauna cu puţin înaintea gândirii noastre, este totdeauna mai clocotitor decât iubirea noastră. El este frumoasa funcţie a imprudenţei omeneşti, lauda dinamogenică a voinţei, cel ce exagerează puterea De mai multe ori în cursul acestui eseu am subliniat caracterul dinamic al exagerării imaginare. Fără această exagerare, viaţa nu se poate dezvolta în toate împrejurările, viaţa ia mai mult ca să aibă îndeajuns. Pentru ca gândirea să aibă îndeajuns, trebuie ca imaginaţia să ia mai mult Trebuie ca voinţa să imagineze mai mult, pentru a realiza îndeajuns.

CONCLUZIE (*Partea a doua*)

Filosofie cinematică şi filosofie dinamică

„Înzestrat cu o vedere mai subtilă, tu vei vedea toate lucrurile mişcătoare".

(NIETZSCHE, *Voinţa de putere*, trad.fr. Bianquis, 1.1, p. 217.)

I

Bergsonismul, în revolta sa împotriva filosofiei conceptului, a revendicat pe bună dreptate studierea directă a schimbării ca pe una dintre îndatoririle cele mai urgente ale metafizicii. Numai un studiu direct al schimbării poate să ne lămurească cu privire la principiile evoluţiei fiinţelor concrete, a fiinţelor vii; numai el ne poate învăţa esenţa calităţii. A explica schimbarea prin mişcare, calitatea prin vibraţii, înseamnă a lua partea drept tot, efectul drept cauză. Dacă metafizica vrea să explice mişcarea, ea va trebui să cerceteze fiinţele a căror schimbare intimă este cu adevărat cauza mişcării lor. Bergson a arătat că studiul ştiinţific al mişcării, acordând prioritate metodelor de referinţă spaţială, geometriza toate fenomenele mişcării, fără să ajungă

vreodată nemijlocit la puterea de devenire pe care o manifestă mişcarea. Mişcarea, examinată obiectiv, ca în mecanică, nu mai este decât transportarea în spaţiu a unui obiect care nu se schimbă. Dacă am avea de studiat fiinţe care se deplasează pentru a se schimba, pentru care mişcarea este o voinţă de schimbare, ar trebui să recunoaştem că studiul obiectiv şi vizual al mişcării – studiu cinematic – nu pregăteşte integrarea voinţei de a se mişca în experienţa mişcării. Iar Bergson a arătat, în numeroase rânduri, că mecanica – la drept vorbind mecanica clasică – nu ne oferea cu privire la fenomenele cele mai diverse decât trasee lineare, linii inerte, mereu văzute în desăvârşirea lor, niciodată cu adevărat trăite în desfăşurarea lor circumstanţială, *a fortiori* niciodată surprinse în productivitatea lor.

Este de la sine înţeles că abstracţiunea realizată de mecanică este pe deplin justificată din punctul de vedere special în care se angajează cercetarea ştiinţifică atunci când ea studiază mişcarea fizică. Dar dacă vrem să studiem fiinţe care *produc* cu adevărat mişcare, care sunt cauze cu adevărat iniţiale ale mişcării, vom putea găsi că este util să înlocuim o

filosofie a descrierii cinematice printr-o filosofie a producerii dinamice.

Or, această substituire trebuie, credem, ajutată, dacă acceptăm experienţele imaginaţiei dinamice şi ale imaginaţiei materiale. Le Senne a remarcat că opera lui Bergson, mergând de la psihologie la morală, trecuse de la imaginile apei la imaginile focului. Dar ni se pare că alte imagini, considerate în aspectele lor materiale şi în aspectele lor dinamice, ar putea oferi bergsonismului motive de explicaţie mai apropiate. Imaginile pe care le vom propune vor susţine intuiţia bergsoniană – care nu se oferă adeseori decât ca un mod de cunoaştere lărgită – prin experienţele pozitive ale voinţei şi ale imaginaţiei. Nu trebuie oare de altfel să ne mirăm că o operă de o asemenea anvergură nu s-a ocupat de problemele puse de imaginaţie şi voinţă? Neaderând cu pasiune la însăși materia imaginilor, bergsonismul a rămas uneori, credem, în multe privinţe, un cinematism, neaju'ngând totdeauna la dinamismul ce există în el ca virtualitate. Ni se pare deci că am putea îmbogăţi bergsonismul dacă l-am putea face să adere la imaginile atât de bogate pe care le posedă, dacă l-am putea privi în raport cu materia și dinamica propriilor sale imagini. În acest caz, imaginile nu ar mai fi

simple metafore, ele nu s-ar mai înfăţişa doar spre a corecta insuficienţele limbajului conceptual. Imaginile vieţii ar face corp cu viaţa însăşi. Cel mai bine am cunoaşte viaţa, cunoscând producerea imaginilor sale. Imaginaţia ar fi atunci un domeniu predilect de meditaţie asupra vieţii. Putem de altfel corecta prin câteva cuvinte ceea ce pare excesiv în acest paradox; este într-adevăr suficient să spunem că orice meditaţie asupra vieţii este o meditaţie asupra vieţii psihice. Atunci totul devine pe dată limpede: presiunea psihismului are continuitatea duratei. Viaţa se mulţumeşte să oscileze. Ea oscilează între nevoie şi satisfacerea nevoii. Şi dacă trebuie să arătăm acum modul în care durează psihismul, va trebui să ne încredinţăm *intuiţiei care imaginează*.

II

Să dăm pe dată un exemplu dintr-o critică întemeiată pe imagini, dintr-o critică „imaginară”.

Cele mai frecvente imagini dinamice ale bergsonismului care explică valoarea dinamică a duratei ce trebuie să solidarizeze trecutul cu viitorul sunt cele legate de presiune şi aspiraţie. Dar aceste două imagini sunt ele cu adevărat asociate? Nu joacă ele, în expunere, rolul de concepte întemeiate pe imagini mai curând decât de imagini active? Ele se separă într-o analiză care, orice s-ar spune, rămâne conceptuală, dominată de o dialectică logică. Imaginaţia va rezista acestei dialectici facile; ea practică cu deplină linişte legătura dintre contrarii. Ne-am formula obiecţia citând versurile lui Rilke (*Livezi*, 1, 11):

Astfel trăim într-o dificultate foarte ciudată între arcul îndepărtat şi preapătrunzătoarea săgeată.

Arcul – trecutul care exercită o presiune asupra noastră – este prea îndepărtat, prea vechi, prea îmbătrânit. Săgeata – viitorul care ne atrage – prea fugară, prea izolată, prea himerică. Voinţa are nevoie de desene mai bogate în ceea ce priveşte viitorul, mai presante în ceea ce priveşte trecutul. Pentru a ne folosi de dublul înţeles cu care lui Paul Claudel îi place să se joace, voinţa este un „dessein” şi un „dessin” 1. Trecutul şi viitorul nu sunt îndeajuns de bine solidarizate în durata bergsoniană tocmai pentru că ea a subestimat proiectul prezentului. Trecutul se ierarhizează în prezent sub forma unui proiect; în acest proiect, amintirile cu adevărat îmbătrânite sunt eliminate. Iar

proiectul proiectează în viitor o voinţă formată, desenată. Fiinţa care durează are deci în clipa prezentă în care se hotărăşte îndeplinirea unui proiect, beneficiul unei adevărate prezenţe. Trecutul nu mai este doar un arc care se destinde, viitorul nu mai este doar o simplă săgeată care zboară, pentru că prezentul are o realitate manifestă. Prezentul este de data aceasta suma unei presiuni şi a unei aspiraţii. Şi înţelegem afirmaţia unui mare poet: „În clipa, există totul: sfatul şi acţiunea" (Hugo von Hofmannsthal) 2. Uimitoare gândire în care se recunoaşte în plenitudinea sa fiinţa umană care vrea. Este fiinţa care îşi consultă totodată propriul trecut şi

* în româneşte: „proiect" şi „desen" (n.tr.).

2 Hugo von Hofmannsthal. *La femme sans ombre*, trad. fr... p.189.

 înţelepciunea fratelui. El îşi adună gândurile personale şi ascultă sfaturile celuilalt, angajând un psihism polimorf într-o acţiune aleasă cu discernământ.

În faţa unei asemenea complexităţi, ni se pare că nu vom putea solidariza presiunea şi aspiraţia dacă ne limităm la imaginile dinamice sugerate de viaţa comună, de viaţa eforturilor comune, prea legate de manevrarea entităţilor solide. Dar de ce nu am avea în vedere, pentru a descrie o durată care ne angajează pe de-a întregul, doar imaginile în care visăm să fim angajaţi pe de-a-ntregul printr-o mişcare născută din noi înşine? Imaginaţia aeriană ne oferă o astfel de imagine prin experienţa trăită a zborului oniric. De ce nu ne-am încredinţa ei? De ce nu i-am trăi toate temele, toate variaţiile?

Fără îndoială, ni se va aduce obiecţia că ne referim la o imagine foarte specială. Ni se va aduce şi obiecţia că dorinţa noastră de a gândi pe imagine s-ar putea satisface şi cu zborul păsării care, şi ea, este angajată în totalitate, printr-un elan, care şi ea este stăpână pe traiectoria sa. Dar aceste linii înaripate de pe cerul albastru sunt oare altceva pentru noi decât linia de cretă de pe tabla neagră, a cărei abstracţiune a fost atât de frecvent denunţată? Din punctul nostru de vedere, ele păstrează urma insuficienţei lor: sunt vizuale, sunt desenate, doar desenate, nu sunt trăite în voinţa lor. Oricât vom căuta, va trebui să constatăm că numai zborul oniric ne îngăduie să ne constituim în totalitatea noastră ca mobil, ca un mobil conştient de unitatea sa şi trăind dinlăuntru mobilitatea totală şi unică.1

1 Este foarte interesant să vedem cum se străduieşte un poet să totalizeze experienţele avionului, ale schiului, ale zborului, ale saltului şi reveriile unui copil, pentru a crea imaginea dinamică a elanului vital. Francis Jammes (*La Legende de l'ale ou Marie-Elisabeth*, p. 61) imaginează scena următoare: „Un singur vizitator, care hoinărea pe acolo, trecu pe lângă ea şi rămase să privească îndelung un pui care ciugulea ici-colo. În afara fermei. Ea nu ştia mare lucru despre acest domn, în afară de faptul că se numea Henri Bergson şi vorbea cu blândeţe. Ţinându-şi de obicei mâinile în buzunarele vestonului. îl auzise cum îl întreabă pe tatăl ei despre mecanismul avionului. Regele aerului şi filosoful schimbaseră păreri asupra felului cum un saltimbanc, pe care ea îl admirase mult la Medrano. făcea un dublu salt foarte primejdios.

— Mă întreb, spusese domnul Bergson. dacă omul nu ar putea zbura fără aripi, dacă ar fi înzestrai cu îndeajuns de multă voinţă de putere.

Marie-Elisabeth surâsese în sinea ei. căci ea ştia ce ştia în privinţa virtuţii – mult mai mici – de a pluti la nivelul zăpezii, cu schiuri, şi urcând".

III

Astfel, problema esenţială ce se ridică în faţa unei meditaţii care trebuie să ne dea imaginile duratei vii este, după noi, cea a constituirii fiinţei ca fiinţă *mişcată* şi totodată *mişcătoare*, ca mobil şi ca motor, ca presiune şi ca aspiraţie.1 Şi aici ne întâlnim cu teza noastră extrem de precisă, apărată de noi de-a lungul acestui eseu: pentru a te constitui cu adevărat ca mobil care sintetizează în sine devenirea şi fiinţa, trebuie să realizezi în tine impresia directă de imponderabilitate. Or, a te mişca cu o mişcare ce angajează fiinţa, într-o devenire de imponderabilitate, înseamnă a te transforma ca fiinţă care se mişcă. Trebuie să fim o masă imaginară pentru a ne simţi autorul autonom al devenirii noastre. Nimic nu-i mai favorabil acestei stări decât faptul de a căpăta conştiinţa acestei puteri intime care ne permite să schimbăm masa imaginară şi să devenim în imaginaţie materia care se potriveşte cu deve

1 Prin această sinteză dintre *mişca*! şi *mişcător*, Saint-Exupéry realizează *unitatea* dintre avion şi aviator în momentul când acesta îşi

ia zborul. Iată plecarea unui hidroavion (*Terre des hoimnes*, p. 61): „Pilotul (hidroavionului), când decolează, intră în contact cu apa, cu aerul. Când motoarele s-au pornit, când aparatul se înfundă parcă în mare şi, izbindu-se de ea, sună ca un gong, omul poate simţi tot acest travaliu în propriul lui trup, ce se zdruncină din cap până-n picioare. El simte cum hidroavionul, clipă de clipă, pe măsură ce câştigă în viteză, se încarcă de putere. Simte cum se pregăteşte, în cele cincisprezece tone de materie, acea maturitate care face cu putinţă zborul. Pilotul strânge mâinile pe comenzi şi. treptat, percepe în palme această putere ca pe un dar. Organele de metal ale comenzilor, pe măsură ce acest dar îi este acordat, devin mesagerii puterii sale. Când ea este pe deplin coaptă, printr-o mişcare mai simplă decât aceea de a culege, pilotul desparte avionul de apă şi îl statorniceşte în văzduh" Trebuie oare să mai arătăm că această *participare* a pilotului la maturizarea zborului este o participare a *mia-ginaţiei dinamice* Pasagerul nu poate beneficia de ea. E) nu trăieşte pregătirea stării de imponderabilitate prin dinamism. În cele cincisprezece tone de materie puse în spinarea pilotului activ. Stăpânului zborului. În beţia lui dinamică, face corp cu maşina. El realizează sinteza dintre mişcat şi *mişcător*. Recunoaştem aici programul intuiţiei bergsoniene a mişcării. Imaginaţia îi vine într-ajutor cu imaginile ei. Cf. D'Annunzio. *Forse che şi*. *forse che no*. trad. fr... pp. 102 – 103.

 nirea duratei noastre prezente. În general vorbind, putem turna în noi înşine fie plumb, fie aer uşor; ne putem constitui ca mobil al unei căderi sau ca mobil al unui elan. Conferim astfel o substanţă duratei noastre în cele două mari nuanţe ale duratei: cea nefericită şi cea exaltată. E cu neputinţă să trăieşti intuiţia unui elan fără această încercare de uşurare până la imponderabilitate a fiinţei noastre intime. A gândi forţa fără a gândi materia înseamnă a fi victima idolilor analizei. Acţiunea unei forţe care lucrează în noi este în mod necesar o conştiinţă a unei transformări intime.

Poetul nu se înşală când îşi cântă *eul*, devenit aerian1:

— Eu, acest trup însufleţit şi atât de uşor sieşi

Un aer tainic în oasele mele Mă face uşor ca o pasăre.

Meditaţia activă, acţiunea meditată sunt în mod necesar un travaliu al materiei imaginare a fiinţei noastre. Conştiinţa de a fi o forţă pune fiinţa noastră într-un creuzet. În acest creuzet suntem o

substanţă care se cristalizează sau se sublimează, cade sau urcă, se îmbogăţeşte sau devine mai uşoară, se reculege sau se exaltă. Acordând puţină atenţie substanţei fiinţei noastre care meditează, vom descoperi două direcţii ale *cogito-ului* dinamic, în funcţie de faptul că fiinţa noastră caută bogăţia sau libertatea. Orice valorizare va trebui să ţină seama de această dialectică. Avem în primul rând nevoie să conferim o valoare fiinţei noastre pentru a putea preţui valoarea celorlalte fiinţe. Iată de ce imaginea celui care cântăreşte este atât de importantă în filosofia lui Nietzsche. „Je *pense* donc je *pese*” *2* este aşadar un raport ce se întemeiază pe o profundă etimologie. *Cogito*-ul ponderal este primul dintre *cogito*-uri*e* dinamice. Toate valorile noastre dinamice trebuie raportate la acest *cogito* ponderal. Primele imagini ale valorii se găsesc în această estimare imaginată a fiinţei noastre. Dacă ne gândim că o valoare este în mod esenţial valorizare, deci schimbare de valori, ne dăm seama că imaginile valorilor dinamice se află la originea oricărei valorizări.

Pierre Gufi GUEN, *Jeu*. *x cosmiques*. *Sensation de soi*. În româneşte: „*Gândesc*, deci *cântăresc*” (n.tr. J.

Pentru a studia acest *cogito* valorizam, sunt foarte utile dialecticile extreme de îmbogăţire şi de eliberare aşa cum sunt ele sugerate de imaginaţia terestră şi de cea aeriană, una visând să nu piardă nimic, iar cealaltă să dăruiască totul. Cel de-al doilea demers este mai rar. Descriindu-l, rişti totdeauna să rămâi neconvingător; ai împotriva ta pe toţi cei care limitează realismul la imaginaţia terestră. S-ar părea că pentru imaginaţia terestră a da înseamnă totdeauna a abandona, a deveni uşor înseamnă întotdeauna a pierde din substanţă, din greutate. Dar totul depinde de punctul de vedere: ceea ce este bogat în materie este adeseori sărac în mişcare. Deşi materia terestră, cu pietrele, sărurile, cristalele, argilele, mineralele sale, cu metalul sau este fundamentul unor bogăţii imaginare infinite, ea este, dinamic vorbind, cel mai inert dintre vise. Dimpotrivă, aerului, focului – elementelor uşoare – le aparţin exuberanţele dinamice. Realismul devenirii psihice are nevoie de lecţii aeriene. Ni se pare chiar că, fără o disciplină aeriană, fără o ucenicie a imponderabilităţii, psihismul uman nu poate evolua. Sau cel puţin că, fără evoluţia aeriană, psihismul uman nu cunoaşte decât evoluţia care efectuează un trecut. Ca să

întemeiezi viitorul ai totdeauna nevoie de valori legate de zbor. În acest sens medităm asupra unei admirabile formule a lui Jean-Paul care, în *Hesperus*, cea mai aeriană dintre toate cărţile sale, scrie: „Omul... trebuie să se *înalţe*, ca să se *transforme*" *1*.

IV

Zadarnic vom încerca să separăm, în ordinea imaginilor, normativul de descriptiv. Imaginaţia este în mod necesar valorizare. Atâta vreme cât o imagine nu revelează o valoare legată de frumuseţe sau, pentru a vorbi mai dinamic, trăind valoarea legată de frumuseţe atâta vreme cât o imagine nu are o funcţie pancalistă, pancalizantă, atâta vreme cât ea nu înserează fiinţa care imaginează într-un univers al frumuseţii, ea nu îşi îndeplineşte rolul dinamic. Neînălţând psihismul, ea nu-l transformă. Astfel, o filosofie care se exprimă prin ima

1 Jean-Paul RICHTER. *Hesperus*, trad. În, t. Il p. 77.

 gini îşi pierde o parte din forţă neîncredinţându-se întru totul propriilor sale imagini. O doctrină a psihismului care vede psihismul ca fiind în esenţă expresiv, imaginant şi valorizator, nu va ezita să asocieze, în orice împrejurare, imaginea cu valoarea. Credinţa în imagini este taina dinamismului psihic. Dar deşi imaginile sunt realităţi psihice primordiale, ele au o ierarhie, iar o doctrină a imaginarului trebuie să stabilească această ierarhie. În special imaginile fundamentale, cele în care se angajează imaginaţia vieţii, trebuie să fie asociate materiilor elementare şi mişcărilor fundamentale. Faptul de a urca sau de a coborî – aerul şi pământul – vor fi totdeauna asociate cu valorile vitale, cu exprimarea vieţii, cu viaţa însăşi.

De exemplu, dacă trebuie să măsurăm cât de mult împovărează o materie o viaţă care vrea să se înalţe, va trebui să găsim imagini care angajează cu adevărat imaginaţia materială, imagini care asociază aerul cu pământul. Dacă propunem o dialectică mai subtilă a urcuşului şi a coborâşului, a progresului şi a obişnuinţei, legând-o de teme pur dinamice, astfel încât să putem recunoaşte în materie un elan care regresează, o mişcare care se amortizează, va trebui să însufleţim marile impulsuri ale imaginaţiei dinamice.

Imaginea unei ape care ţâşneşte, oprind astfel elanul iniţial, nu poate fi decât o ilustrare cvasiconceptuală Ea este vizuală, ţine de

ordinea mişcării desenate şi nu de ordinea mişcării trăite. Ea nu trezeşte în noi nicio participare. Cât priveşte psihologia temporală, o asemenea imagine totalizează două momente îndepărtate unul faţă de celălalt Actul căderii nu se înscrie în însuşi actul ţâşnirii. Drama elanului şi a materiei pe care trebuie să o reprezentăm nu se constituie în această imagine. Filosoful poet nu a descoperit aici enorma contradicţie a vieţii care urcă şi totodată coboară, care se avântă şi şovăie, care se transformă şi se închistează. Ne trebuie alte vise materiale, alte vise dinamice ca să trăim drama progresului vieţii. De altfel, dacă viaţa este valorizare, cum ar putea fi ea exprimată printr-o imagine cu totul lipsită de valoare? Jetul de apă nu este decât o verticală îngheţată, o figură dintr-o grădină, cea mai monotonă, abia mişcătoare. Este simbolul mişcării fără destin.

De vreme ce trebuie să trăim în acelaşi timp valorizarea vieţii şi devalorizarea materiei, să ne abandonăm cu trupul şi cu sufletul imaginaţiei materiale. Să ne căutăm imaginile în

opera celor care au visat cel mai mult şi au valorizat materia să ne adresăm alchimiştilor. Pentru ei, a transmuta înseamnă a desăvârşi. Aurul este materia metalică ridicată la cel mai înalt grad de perfecţiune. Plumbul, fierul sunt metale inferioare, inerte şi impure, cu o viaţă frustă. Ele nu s-au copt îndeajuns în pământ Bineînţeles, scara perfecţiunii care urcă de la plumb la aur se raportează nu numai la valorile metalelor, ci şi la valorile vieţii înseşi. Cel care va produce aurul filosof al, piatra filosofală va cunoaşte şi taina sănătăţii şi a tinereţii veşnice, taina vieţii. Esenţa valorilor constă şi în faptul de a prolifera.

După ce am amintit în câteva rânduri în ce constă onirismul profund al gândirii alchimice, să vedem cum se vor alcătui imaginile elanului mineral în acţiune printr-o simplă distilare. Vom arăta cum această imagine care, într-un spirit modern, este în întregime raţionalizată şi, în consecinţă, lipsită de toate valorile sale onirice, ne dă, dacă o trăim alchimic, toate visele elanului contrariat într-adevăr, pentru un alchimist, o distilare este o purificare care înalţă substanţa uşurând-o de toate impurităţile ei. Dar tocmai aici are loc simultaneitatea urcuşului şi a coborâşului care lipseşte din imaginea jetului de apă: a înălţa şi a uşura sunt două acţiuni obţinute, în acord

cu profunda formulă a lui Novalis, *uno actu*. În timpul ascensiunii, se produce o „descensiune”, conform exprimării alchimice. Pretutindeni şi în unul şi acelaşi act ceva urcă *pentru că* ceva coboară Reveria inversă în care imaginaţia poate să spună că ceva coboară pentru că ceva urcă este mai rară. Ea desemnează un alchimist mai mult aerian decât terestru. Dar oricum distilarea alchimică (asemenea sublimării) ţine de dubla imaginaţie materială a pământului şi a aerului.

De aceea, pentru a obţine *puritatea* prin distilare sau prin sublimare, un alchimist nu se va încredinţa numai unei puteri aeriene. El va găsi că este necesar să provoace o forţă terestră, pentru ca impurităţile terestre să rămână pe Pământ. „Descensiunea” astfel activată va favoriza ascensiunea Pentru a facilita această acţiune terestră, numeroşi alchimişti adaugă impurităţi în materia ce urmează a fi purificată Ei o murdăresc tocmai pentru a o curăţa mai bine. Îngreunată printr-un adaos tere

Se pare că substanţa foarte murdară facilitează purificarea. Voinţa de a curăţa devine mai puternică atunci când se exercită asupra unui corp foarte murdar. Avem aici unul dintre principiile imaginaţiei material-dinamice.

Aerul şi visele stru, materia ce urmează a fi purificată va putea fi distilată mai bine. Substanţa pură, atrasă de puritatea aeriană, va urca mai uşor, ducând cu ea mai puţine impurităţi, dacă pământul, o masă de impurităţi atrag energic impurităţile în jos.1 Este o stare de spirit, o stare de vis şi nu-i spune nimic unui distilator modern. Putem afirma că operaţiile moderne de distilare şi de sublimare sunt operaţii ce pot fi reprezentate printr-o singură săgeată f, în timp ce în gândirea alchimistului, ambele sunt operaţii ce pot fi reprezentate prin două săgeţi, două săgeţi f t lin unite precum două solicitări contrarii.

Aceste două săgeţi unite şi totodată divergente ne reprezintă un tip de participare pe care numai visul îl poate trăi în chip desăvârşit: participarea activă înzestrată cu două calităţi contrarii. Această dublă participare într-un singur act corespunde unui adevărat maniheism al mişcării. Floarea şi parfumul ei aerian, sămânţa şi greutatea ei terestră se formează în sens contrariu, împreună. Orice evoluţie este marcată de un dublu destin. Forţe colerice şi forţe pacificatoare străbat atât mineralul, cât şi sufletul omenesc. Întreaga operă a lui Jacobus Boehme e alcătuită din reverii în care se luptă forţele aeriene cu cele terestre.

Jacobus Boehme este un moralist al metalului. Acest realism metalic al binelui şi al răului ne dă măsura universalităţii imaginilor. El ne face să înţelegem că imaginea comandă inimii şi gândirii.

Ni se pare aşadar că imaginea sublimării materiale, aşa cum a fost ea trăită de către generaţii de alchimişti, poate să dea seama de o dualitate dinamică în care materia şi elanul acţionează în sens invers, rămânând totodată strâns legate. Dacă actul evolutiv depune o materie pentru a se manifesta şi respin-gând rezultatul materializat al unui elan anterior, atunci el este un act cu dublă săgeată. Pentru a-l imagina bine, e nevoie de o dublă participare. Numai imaginaţia materială, imaginaţia care visează materii sub forme, poate oferi – unind imaginile terestre şi imaginile aeriene – substanţele imaginare prin care se vor însufleţi cele două dinamisme ale vieţii: dinamismul care păstrează şi dinamismul care transformă. Regăsim mereu aceleaşi concluzii: imaginarea unei mişcări pretinde imaginarea unei materii. Descrierii pur cinematice a unei mişcări – fie ea şi o

1 *La Somnie de Geber*, Bibliothèque des philosophes chimiques. Paris, 1741, L.I. p.178.

mişcare metaforică –, trebuie totdeauna să-i adăugăm considerarea dinamică a materiei lucrate de mişcare.

Metafizica libertăţii s-ar putea întemeia şi ea pe aceeaşi imagine alchimică. Această metafizică nu se poate mulţumi cu un destin linear în care fiinţa, aflată la o răscruce, se imaginează pe sine ca fiind liberă să aleagă între stânga şi dreapta. De îndată ce alegerea e făcută, întreg drumul parcurs îşi dezvăluie unitatea A gândi pe temeiul unei asemenea imagini înseamnă a face nu psihologia libertăţii, ci psihologia ezitării. Şi în acest caz, trebuie să depăşim studiul descriptiv şi cinematic al mişcării libere pentru a ajunge la dinamica eliberării. Trebuie să ne angajăm în imaginile noastre. Reveria alchimică, în îndelungatele-i manevre de sublimare, era însufleţită tocmai de o dinamică a eliberării. În literatura alchimică există nenumărate imagini ale sufletului metalic copleşit de o materie impură. Substanţa pură este o fiinţă care zboară: ea trebuie ajutată să-şi desfăşoare aripile. În toate circumstanţele tehnicii de purificare, putem adăuga imagini ale eliberării, în care elementul aerian se desprinde de cel terestru şi viceversa în alchimie, a elibera şi a purifica se află într-o

corespondenţă totală. Sunt două valori, mai mult chiar, două expresii ale aceleiaşi valori. Ele pot deci să fie cimentate şi una, şi cealaltă pe axul vertical al valorilor pe care îl simţim ca fiind în acţiune în imaginile fine. Iar imaginea alchimică a sublimării active şi continue ne oferă cu adevărat diferenţială eliberării, duelul strâns dintre aerian şi terestru. În această imagine, şi în acelaşi timp, materia aeriană devine aer liber, materia terestră devine pământ stabil. Niciodată nu s-a putut simţi mai bine decât în alchimie că aceste două deveniri divergente sunt intim legate între ele. Nu am putea descrie una, dacă nu ne-am referi şi la cealaltă. Dar, încă o dată, referirea la figuri, referirea geometrică nu e de ajuns. Trebuie să ne angajăm într-o referire cu adevărat materială, între drojdia de bere şi creşterea aluatului, între aluat şi fum. Viaţa calitativă e atât de cunoscută, atât de iubită când, cu un suflet de alchimist, pândeşti apariţia unei

 noi culori! Pe materia neagră, ghiceşti, desluşeşti o uşoară albeaţă. Sunt zorile, este eliberarea ce se înalţă. Atunci cu adevărat orice nuanţă mai deschisă este clipa unei speranţe. Iar speranţa de lumină respinge puternic ceea ce este întunecat. Pretutindeni, în toate imaginile, se repercutează dialectica dinamică a aerului şi a pământului. După cum scrie Baudelaire pe prima pagină a cărţii *Sufletu-mi dez ăluit*: „Vaporizarea şi centralizarea *Eului*. Aici e tot secretul”.

VI

Am putea de altfel să îmbinăm cele două concluzii ale noastre şi să punem problema eliberării în însuşi planul imaginii literare. În limbajul activ al literaturii, psihismul vrea să reunească, aşa cum face în cadrul tuturor funcţiilor sale, schimbarea şi securitatea. El organizează deprinderi de cunoaştere – concepte – care îl vor sluji, făcându-l totodată prizonierul lor. Aceasta ar fi securitatea, trista securitate. Dar el îşi şi reînnoieşte imaginile, iar schimbarea se produce prin imagine. Dacă examinăm actul prin care imaginea deformează conceptul şi se revarsă peste limitele lui, vom simţi cum acţionează o evoluţie cu două săgeţi. Într-adevăr, imaginea literară ce abia a fost alcătuită se adaptează limbajului anterior, se înscrie ca un cristal nou în terenul limbii, dar înainte, în momentul formării sale, imaginea literară a satisfăcut nevoi de expansiune, de exuberanţă, de exprimare. Şi cele două deveniri sunt legate, căci se pare că pentru a

spune inefabilul, evazivul, aerianul, orice scriitor are nevoie să dezvolte teme ale unor bogăţii lăuntrice, bogăţii ce au toată greutatea certitudinilor lăuntrice. Imaginea literară se prezintă astfel din două perspective: perspectiva de expansiune şi perspectiva intimităţii. În formele lor fruste, aceste două perspective sunt contradictorii. Dar când fiinţa îşi trăieşte limbajul în mod genetic, dăruindu-se din toată inima, din tot sufletul activităţii literare, imaginaţiei vorbitoare, cele două perspective – a expansiunii şi a intimităţii – se arată a fi ciudat de omografice. Imaginea este la fel de luminoasă, de frumoasă, de activă atât când spune universul, cât şi când spune inima. Expansiunea şi profunzimea, în clipa când fiinţa se

descoperă pe she cu exuberanţă, sunt dinamic legate între ele. Ele se induc reciproc. Trăită în sinceritatea imaginilor sale, exuberanţa fiinţei îşi dezvăluie profunzimea. Şi invers: s-ar părea că profunzimea fiinţei lăuntrice este un fel de expansiune faţă de sine înseşi.

De îndată ce punem limbajul acolo unde îi este locul, în punctul cel mai înaintat al evoluţiei umane, el se dezvăluie în dubla sa eficacitate, înzestrându-ne cu virtuţile sale de claritate şi cu forţele sale de a visa Gândurile noastre s-ar dezvolta în mod firesc dacă am cunoaşte cu adevărat imaginile Verbului, imaginile care trăiesc sub gândurile noastre, din care trăiesc gândurile noastre. O filosofie care se ocupă cu destinul uman trebuie deci nu numai să-şi mărturisească imaginile, dar şi să se adapteze imaginilor sale, să continue mişcarea imaginilor sale. Ea trebuie să fie cu adevărat un limbaj via Ea trebuie cu adevărat să-l studieze pe *omul literar*, căci omul literar este o sumă alcătuită din meditaţie şi exprimare, din gândire şi vis.

Dijon, 2 *mai 1943*

INDICE DE NUME

v CUPRINS –". –", „– I: „. *i*
În Ajut. (v. *t* \→ i, *vA*: <*x*: „i".

CAPITOLUL XII

Declamaţia mută…

CONCLUZII*'s*”.

Imaginea literară… */Sffiţfifi* 256

Filosofie cinematică şi filosofie d/oirfa & fe… tv253

Indice de nume…

Critică şi istorie literară

Teoria literaturii şi teoria criticii Estetică şi teorie literară

Poetică, Retorică, Stilistică

Ştiinţa textului şi semiotică

— Literatură comparată

Sociologia artei şi critica sociologică Critică psihanalitică şi arhetipală Studii asupra imaginarului şi fantasticului

„N-am termina niciodată să-l cităm pe Bachelard, într-atâtgândirea şi expresia lui se unesc în materia vie a limbajului. Precum vechii alchimişti de odinioară, al căror proiect l-a înţeles în chip admirabil, el ne-a făcut – ca nimeni altul – să simţim materia şi inima ei ce palpită pretutindeni. […] Dacă e adevărat că visarea şi meditaţia lui şi u hrănit din operele poetice ale vremii, rămâne să ne întrebăm cât vor fi luminat, irigat şi adăpat ele, în schimb, conştiinţa poeţilor care îl admirau, îl admirau cu un respect fratern!”

Georges Emmanuel Clancier, 1973

ISBN 973 – 34 – 0389-x